

Федерико
Феллини

Делать фильм





SHOUT
SHARE **IT**

- Делать фильм
 -
 - Режиссерские заметки
 - Рисунки автора

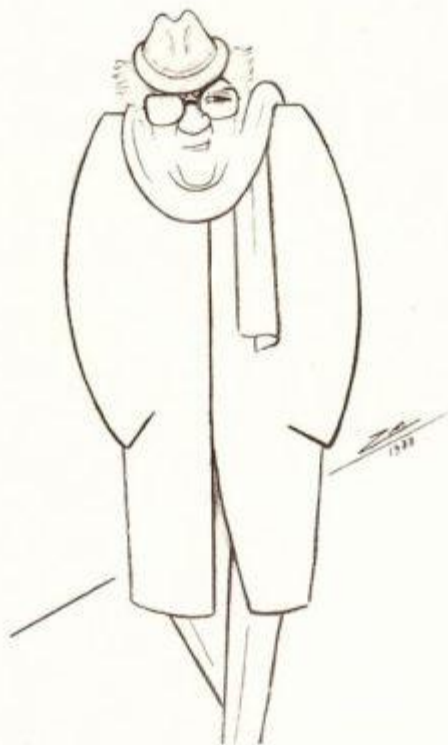
Делать фильм

Автобиография великого итальянского режиссера Федерико Феллини. В книге он рассказывает о рождении замыслов своих фильмов, о различных аспектах режиссерской деятельности, делится воспоминаниями.

Федерико Феллини.

Москва, 1984

Пер. с ит. и коммент. Ф. М. Двин, 287 с. 16 л. ил. 21 см, М. Искусство 1984



FEDERICO FELLINI

Ощущение, что я — предмет, вещь, становится особенно острым, когда меня привозят в рентгеновский кабинет. Это залитое холодным светом помещение похоже на Маутхаузен или на зал перезаписи. Меня оставляют полуголым на каталке, там, за стеклянной перегородкой, врачи в белых халатах что-то говорят

обо мне, курят, жестикулируют, жесты я вижу, а слов не слышу. Родственники других больных проходят мимо по коридору и смотрят на меня, полуголого. Смотрят как на предмет.

Или, например, утром: я расprostерт на кровати, в носу у меня резиновые трубки, в вене — игла капельницы, а санитарки, убирающие палату, переговариваются над моей постелью. Одна говорит: «Да ты бы сходила в Сан-Джованни — как выйдешь за арку, сразу налево. Там вдвое дешевле». Вторая возражает: «Так они ж все-таки кожаные!» — «А я говорю — замшевые. Помнишь, в каких туфлях была моя сестра на свадьбе у Пиладе?» — «Может, скажешь, у нее не кожаные?» — «Да замшевые же!» По ночам коридоры полны цветов, вынесенных из палат, — цветы, цветы, цветы, как на кладбище. Горят только ночники: открыв в полутьме глаза, видишь плывущую по воздуху и подсвеченную снизу голову, как в каком-нибудь старом детективном фильме. Это монахини или санитарки, направив свет своих электрических фонариков кверху, проверяют градусники.

Парящие в воздухе лица тихо выплывают в коридоры. Иногда монахини делают инъекции, даже не разбудив тебя, — как убийцы, подсланные Цезарем Борджа, а потом убегают в темноту, только и успеваешь увидеть чью-то спину.

Часто меня словно молнией поражают видения, вспыхивающие в полной тишине перед самым моим лицом. Сначала почему-то не реагируешь на них, кажется, что ничего и не было, но немного погодя память заявляет о себе — вроде бы что-то случилось, что-то такое ты видел и, ошарашенный, недоумевающий, пытаешься сообразить: что же все-таки это было? И откуда оно взялось? Позавчера, например, перед тем как врач, бледный от испуга, срочно доставил меня на своей машине сюда, в клинику, я спокойно куда-то звонил по телефону и вдруг увидел маленькое-маленькое яичко, лежащее на кисейной салфеточке, — обычное пасхальное яичко. Оно вертелось на какой-то бугристой, словно бы дышащей, черной-пречерной поверхности. Потом куда-то исчезло. Я искал его, но перед глазами у меня тянулась темная стена, будто я оказался в глотке какого-то чудовища. Разбиться яичко вроде бы не могло, ведь стенка была мягкая, слизистая.

Я постоянно думаю о фильме, который давно хочу сделать. Быть может, нужен еще инкубационный период, маленькое «яичко» должно подрасти? Так ли это? Кто знает! Однажды в помещении съемочной группы на виз Васка Навале я растянулся на огромном продавленном диване: хотелось немного отдохнуть. Дело было летом, снаружи уже давным-давно доносилось стрекотание цикад. Внезапно рядом со мной, буквально в

миллиметре от моего носа, обрушилось двадцать пять миллионов тонн камня. Целый фасад Миланского собора, а может, Кельнского, не знаю. Я почувствовал толчок воздушной волны, и тут же у самых моих ног раздался страшный грохот. Совершив акробатический прыжок, я оказался в центре комнаты. Стена величиной с Гималаи отгородила от меня все: все небо, все пространство, весь воздух. Я был жалким муравьишкой. И мне вдруг пришла в голову мысль, что на пути этого фильма стоят какие-то серьезные преграды и таятся они, как ни горько признать, во мне самом. Я был немного напуган, но желание — этакое донкихотское желание картину все-таки сделать — лишь усилилось. Если за всеми этими соборищами-Гималаями есть небо, открытое пространство, значит, именно там нужный мне простор, и я должен найти способ к нему пробиться. До сих пор, однако, я его так и не нашел.

В те дни я был уверен, что могу умереть от инфаркта еще и потому, что опасался, как бы задуманное дело не оказалось для меня непосильным. «Избавить человека от страха смерти — желание, достойное ученика чародея, который бросает вызов сфинксу, морской пучине и — погибает. Мой фильм убивает меня», — думал я. Когда на днях мне показалось, что я умираю, окружающие меня предметы вдруг перестали претерпевать превращения. Телефон, обычно напоминающий какого-то огромного чудо-паука или боксерскую перчатку, был телефоном, и только. Хотя нет, даже не так, он стал просто ничем. Трудно объяснить: я вообще не знал, что это за предмет, ведь представления об объеме, цвете, перспективе — тоже своего рода способ найти общий язык с действительностью, ряд позволяющих определить ее символов, нечто вроде понятной каждому схемы или азбуки; так вот, именно эта логическая связь представлений о вещах с самими вещами внезапно пропала. Как в тот раз, когда я, на радость приятелям-врачам, изучавшим воздействие ЛСД на человека, согласился стать подопытным кроликом и выпил полстакана воды с растворенной в ней ничтожно малой долей миллиграмма лизергиновой кислоты. Тогда реальность предметов, цвета, света тоже утратила всякий привычный смысл. Вещи, остававшиеся самими собой, пребывали в состоянии полного покоя, светлого и страшного. В такие мгновения все для тебя становится невесомым и ты не оставляешь — как амеба — своих влажных следов на всем вокруг. Предметы делаются безупречно чистыми, потому что ты сам избавляешь их от себя и начинаешь испытывать такое же чувство первозданной неопытности, какое, должно быть, испытывал самый первый человек, увидев долины, луга, море. Как непорочен мир,

пульсирующий живым светом и цветом в ритме твоего дыхания; и ты сам — все это и больше не отделен от вещей; вон то облако на головокружительной высоте посреди неба — это ты, и сама небесная лазурь — ты, как и красный цвет герани на подоконнике, и листья, и каждое волоконец занавески. А вон та стоящая перед тобой скамеечка для ног — что она такое? Ты уже неспособен определить словами эти очертания, этот материал, этот рисунок, который вибрирует, колыхнется в воздухе, но тебе все равно, ты счастлив и так. Хаксли в своей книге «Врата восприятия» прекрасно описал это состояние, возникающее под воздействием ЛСД: символика значений утрачивает смысл, предметы доставляют радость уже одной своей ненужностью, своим отсутствием-присутствием. Какое блаженство. Но внезапно то, что ты оказался вне привычных представлений о вещах и вне связей с ними, повергает тебя в глубочайшую, невыносимую тоску; и все, что еще какое-то мгновение назад было блаженством, вдруг становится адом. Кругом одни лишь чудовищные формы, без смысла, без назначения. И это отвратительное облако, и яростно-синее небо, и непристойно колышущаяся ткань занавески, и эта скамейка, которая вообще неизвестно что такое, тебя душат, вызывают у тебя безмерный ужас.

В клинике я окружен монахинями-иностранками. Одна из них, входя в палату, говорит: «Все писать, все писать. Столько философия». Перечитываю написанное, и мне становится стыдно: о каком «философском» уровне тут может идти речь?

Другая каждый вечер приносит мне стакан лурдской воды и протягивает его со словами: «Это нужно!» На днях она мне сказала: «Свою плевру вы очистили, теперь нужно очистить сердце». Я испугался, подумал, что опять предстоят какие-то инъекции. «Да-да, у вас очень, очень перегруженное сердце». — «Когда же будем его очищать?» — «Когда угодно вам, можно в любое время». Недоразумение вскоре рассеялось: я понял, что она советовала мне исповедаться. А посему кроме стакана лурдской воды она теперь ежедневно присылает ко мне священника-американца, очень похожего на Де Сику. Входя, он говорит: «Как самочувствие? Плеврит? Мерзкая штука».

В пять утра — еще совсем темно — появляется сестра Бургунда в черном, похожем на крылья летучей мыши рогатом чепце, с зажатой в зубах резиновой трубкой и с большой коробкой пробирок. Этот вампир с берегов Дуная говорит: «Не дадите ли вы мне немного своей крови, синьор Феллини?»

А сестра Рафаэлла — колумбийка. «Как васе самосустствие сегодня? Лусе?» — спрашивает она. Потом, став посреди

комнаты, сообщает: «Встретились сонсе и луна, луна и говорит сонсу: как тебе не совесно, ты такое большое, а тебя носью гулять не пускают». Поскольку шутка ей нравится, она повторяет ее каждое утро.

В девять вечера приносит снотворное сестра Эдмеа. Она приближается, и я вижу у нее на верхней губе темный пушок. Сестра Эдмеа из Фаэнцы; она похожа на «усачек» из церкви Паолотти в моем Римини. Мне приходится часто беспокоить ее по ночам. Сестра Эдмеа сразу же подходит и заботливо осведомляется: «Может, еще немного отвара из ромашки?» Она рассказывает, что ее отец до шестидесяти лет имел любовниц: прячет, бывало, любовницу в курятнике, а потом является за ней. В свои шестьдесят лет он всем им делал предложение руки и сердца, но предупреждал: «Мои родители согласны, обо мне и говорить нечего, вот только моя жена возражает». Сестре это кажется остроумным.

Через несколько дней (когда после коллапса из-за инъекции баралгина я казался себе таким камешком, выпущенным из пращи, то есть чувствовал, что со свистом несусь в какое-то иное измерение, куда — неизвестно, во всяком случае за пределы клиники) все стали меня навещать. Я видел толпившихся в дверях палаты статистов — это было похоже на картины Таможенника, слышал, как они канючат, а монахини их оттаскивают. Я всех благословлял, гладил по головке, а у самого в ушах звучал пасхальный перезвон. С этого момента болезнь моя стала праздником. Приходили Титта и Монтанари из Римини. Титта, увидев меня, от самых дверей стал издавать губами неприличные звуки. Его пытались задержать, а он чуть не врукопашную схватился с монахинями и санитарками: «Да ну вас всех... как это я не повидаюсь с Федерико?» На столах телеграммы. Я прошу прочитать мне те, что на бланках нежно-земляничного цвета,— они от министров. Мне кажется, что я попал в рай. Позавчера утром в дверях появились букеты роз — как на картине Боттичелли,— розы словно сами пытались втиснуться в комнату: нежные, трепещущие цветы несли две юные, чуть не подпрыгивающие от радости монахини. Розы были от Риццоли, прощавшего меня после нашей ссоры. Я сразу же позвонил ему: «Твоя записка помогла лучше всяких антибиотиков». И вдруг на другом конце провода кто-то вместо Риццоли торжественно сообщил: «Феллини, коммендаторе плачет!» — прямо как в финале «Черного корсара». Потом прерывающимся голосом снова заговорил Риццоли: «Я даже слезу пустил, до того ты растрогал меня своими словами». Наконец он и сам пришел меня навестить. «Надеюсь,— сказал он,— от этой болезни мозги у тебя

прочистились и ты перестанешь делать такие фильмы, как прежде, а то башка у тебя может переутомиться. Теперь ты должен слушаться меня и снимать, что скажу я».

Однажды утром в коридоре я увидел человек десять, они говорили по-гречески и держали в руках множество воздушных шариков — и круглых, разрисованных, и продолговатых, как сардельки. Эти люди пришли не ко мне, а к какому-то своему родственнику, который перенес инфаркт. Я видел его; он, очень бледный, лежал на кровати, а воздушные шарики — желтые, красные — прилепились к потолку. Почему именно шарики? Эти посетители не знали, что принести больному — апельсины, печенье? Навстречу попался продавец воздушных шаров, вот они и принесли шары.

Но самым главным был приход Сеги. Тут я должен кое-что пояснить. За несколько дней до этого, открыв глаза, я увидел у изножья кровати черное пальто, чьи-то испуганные глаза и бороду... «Феллини, ну как ты? Я — Пиги из Барафонды, вы еще дразнили меня Фигой, а ты за пару сигарет заставлял меня сырую рыбу лопать. Все спрашивают: «Ты куда собрался, Пиги?» «В Рим», — отвечаю. «Тогда, говорят, зайди передай привет этому патаке Феллини и скажи ему, что он — патака».

Тут явилась сестра и выставила его вон. Потом каждое утро в списке справлявшихся обо мне по телефону стояла фамилия не то Пиги, не то Фиги. Я думал,— это он, просто монахини не расслышали как следует. Оказалось, это был Сега, который просидел в Риме уже три дня и в надежде повидаться со мной все откладывал свой отъезд. Лишь на четвертый день я догадался, что это Сега, Сега по прозвищу Багароне. Я умолял монахиню принести мне телефон, у меня было такое предчувствие, что, если я не поговорю с Сегой, случится беда. Но телефона мне давать не хотели: я не должен утомляться, должен лежать тихо. Это мне внушали даже по-немецки, а когда, протестуя, я начал ругаться, монахиня очень строго посмотрела на меня и сурово изрекла: «Вы не есть поэт»,— таким тоном, словно уличила меня в обмане. Пусть. Все равно мне нужен был Сега, звонивший уже с вокзала. Нарочито слабым, почти умирающим голосом я сказал в трубку: «Багароне, не уезжай, приходи ко мне».

В школе его прозвали Багароне за то, что, разозлившись, он начинал заикаться и бубнить, как эта птица. Но, несмотря на заикание, Сега был первым учеником в лицее и отличался необычайной прилежностью. Перешагнув через последний класс, он поступил прямо в университет, на медицинский. Узнав об этом, я очень обрадовался: в случае болезни можно было рассчитывать на помощь друга — прекрасного врача.

Сего все-таки приехал в клинику. Я, только что перенесший коллапс, рассказал ему, что со мной было и как меня теперь лечат. И он сразу же заключил: «Санарелли — Шварцман». Мне показалось—он шутит, и я рассмеялся, вспомнив о моде на двойные фамилии в довоенных юмористических журналах. Но Багароне не шутил. Тогда я сказал: «Ты останешься в Риме и изложишь свою точку зрения здешним светилам». И на завтра Багароне все им объяснил. Светила выслушали его очень внимательно, а потом сказали: «Ваша теория весьма привлекательна... блестящее истолкование...» — и т. д. и т. п. Багароне покраснел. Когда Багароне краснеет, лицо его приобретает фиолетовый оттенок.

Мой друг Багароне, мой школьный товарищ, мой Римини... Этой ночью мне снился наш порт и бурное, зеленое, грозное море, похожее на движущийся луг. Над ним в сторону берега неслись огромные, тяжелые тучи. Сам я тоже был огромным и старался выплыть в открытое море из бухты, маленькой, тесной. Я говорил себе: «Хоть я и гигант, но море — это же море. А ну как не выберусь?» И все-таки меня это не тревожило. Я быстро плыл брассом по маленькой бухте. Утонуть я не мог, так как доставал дно ногами. Какой многозначительный сон: быть может, он вернет мне веру в то, что я способен противостоять морю. Не призыв ли это оценить выше свои силы? Или перестать перестраховываться, прибегая, чуть что, ко всяким мелким уловкам, которые могут меня только связывать? В общем, так я и не понял, то ли мне с самого начала надо избавиться от этого комплекса «тесного порта», то ли не следует переоценивать свои возможности. В любом случае ясно одно: охоты возвращаться в Римини у меня нет. Должен в этом признаться. Срабатывает некий тормоз. Мои родные — мать, сестра — живут по-прежнему гам. Значит, я боюсь каких-то чувств? Прежде всего возвращение туда связывается у меня с таким самодовольным, мазохистским пережёвыванием воспоминаний — позой, в которой есть что-то от литературы, от театра, хотя и ей не откажешь в известной привлекательности, очаровании — вялом, смутном. Дело вот в чем: я не могу принимать Римини как некий объективный факт. Для меня он, пожалуй, только одно из измерений памяти. И правда: стоит мне оказаться в Римини, как на меня набрасываются призраки, уже сданные в архив и разложенные по полочкам.

Останься я там, эти безвредные призраки, возможно, задали бы мне один щекотливый вопрос, от которого меня не спасли бы ни увертки, ни ложь, и тогда пришлось бы без обиняков и честно признать свою изначальную связь с родным городом. Римини...

Что это? Одно из измерений памяти, воспоминания (между прочим, выдуманные, фальсифицированные, обработанные), на которых я уже столько спекулировал, что самому как-то неловко.

И все-таки я должен продолжать рассказывать о нем. Иногда я даже спрашиваю себя: в конце пути, когда жизнь еще больше тебя помнет, когда ты устанешь, сойдешь с дистанции, не захочется ли тебе купить домишко где-нибудь поближе в порту? В гавани старого города? В детстве я смотрел на порт через пролив, видел, как сколачивают там каркасы лодок. Жизнь по другую сторону пролива рисовалась чем-то вроде сценок из «Кьоджинских перепалок» — в них не было места немцам, приезжавшим к морю на своих «даймлер-бенцах».

По правде говоря, купальный сезон открывали у нас немцы из тех, что победнее. В один прекрасный день на пляже можно было увидеть брошенные на песке велосипеды и какие-то свертки, а в воде — толстух, «тюленей».

Нас, детей, обряженных в шерстяные шапочки, приводил к морю приказчик отца. Тогда там, в старой части порта, я видел чахлые кустики, прислушивался к каким-то голосам.

Не так давно через приятеля Титту Бенци я за баснословные деньги купил себе дом. Думал, обрету наконец постоянное пристанище и, может, даже заживу простой, тихой жизнью. Пустые мечты: дома этого я до сих пор ни разу не видел; больше того, меня раздражала сама мысль, что стоит где-то этот домик запертый, без жильцов и тщетно ждет кого-то.

Когда я решил от него избавиться, Титта сказал: «Но ведь это твоя земля!» — как бы напоминая мне, что я опять ее предаю.

Еще до приобретения этого дома, в котором так никогда никто и не жил, Титта уговорил меня купить участок земли в долине Мареккьи. Ну и местечко. Только проституток там приканчивать.

В тот вечер, когда мы отправились смотреть участок, поблизости зазвучала труба. Какой-то человек в трусах изображал спуск флага. Это был Фьорентини, знающий все о Гарибальди. О Гарибальди и еще о санджовезе. Дом Фьорентини на берегу Мареккьи забит всевозможными гравюрами, штандартами и прочими реликвиями. Сам он всегда ходит в трусах. Его лицо, лицо марионетки из обожженной глины, в тот вечер прямо лучилось в темноте.

«Вижу, человек симпатичный,— сказал он,— но кто этот синьор, не знаю». «Как! — воскликнул Титта.— Это же Феллини!» «Порка ма... — отреагировал Фьорентини и тотчас добавил: — Я тут откопал такое санджовезе... вы непременно должны его попробовать». Сей жрец вина — пожалуй, даже чересчур усердный

— отругал меня за то, что я не согрел бокал в ладонях. «Феллини переезжает сюда! — продолжал Титта. — Чтобы жить здесь!» «Значит, будем вместе ловить кефаль», — уверенно заявил Фьорентини.

Нужно заметить, что Мареккья в тех местах обнажает свое каменистое ложе, являя весьма унылое зрелище. Но Титта советовал участок все же взять. «Ты, патака, погоди, — твердил он, — скоро здесь пройдет автострада, земля поднимется в цене». Автостраду действительно проложили. Правда, в другом месте. Сегодня Фьорентини предлагает мне за участок пятьсот тысяч лир. Но пока эта земля моя.

Впервые я попал на Мареккью мальчишкой. Однажды мы, как водится, смылись с уроков. Я увязался за Карлини. У реки стояла черная «баллила», битком набитая полицейскими, которые, словно жабы, прыгивали с нее на гальку пересохшего русла. Медленно кружась, напоззали на деревья и затаивались среди сухих веток низкие тучи. Мы дошли до тополевой рощи и там увидели удушенника. Он был в кепке. Рядом уже дежурили двое полицейских. Я не мог понять, что происходит: видел только свалившийся на землю башмак, босую ступню и две латаные-перелатанные штанины.

Дом в Римини. Все дома, в которых мы жили, я помню хорошо, за исключением одного — того, где родился, — на улице Фумагалли. Однажды — мне было уже лет семь — в воскресенье после обеда нас повезли в коляске на прогулку. Зимой семья пользовалась закрытым ландо. Мы вшестером — родители, я с сестрой и братом и служанка — сидели в тесноте и в темноте, так как окошко приходилось закрывать из-за дождя. Мне ничего не было видно, кроме едва различимых лиц отца и матери. Зато сколько радости доставляло разрешение сидеть рядом с кучером: там, наверху, хоть дышать можно было.

В то воскресенье коляска свернула на бульвар, по которому мы никогда не ездили: вдоль него тянулся сплошной ряд домов. Папа сказал: «Здесь ты родился», — и коляска покатила дальше.

Первый дом, который я действительно помню, — это Палаццо Рипы. И не просто палаццо, а палаццо на Корсо — главной улице. Хозяин дома одевался во все синее: синий костюм, синий котелок... А борода у него была белая, окладистая — ну прямо божество, которому можно только поклоняться и ни в коем случае нельзя перечить. Увидев его, мама вытирала руки и говорила: «Дети, угомонитесь, пришел синьор Рипа». И тут появлялся наш старец. Однажды утром я услышал громкое мычание, протяжные вопли: во дворик дома нагнали множество волов и ослов. Не знаю, что там было, — может, базар, может, какая-нибудь

ярмарка.

Воспоминания о Римини... Rimini — слово, состоящее из палочек, шеренга солдатиков. Не знаю даже, как объяснить поточнее. Римини... сочетание чего-то смутного, страшного, нежного; и это могучее дыхание, этот распахнутый пустынный простор моря... Там грусть становится светлее, особенно зимой, когда на волнах белые гребешки и дует сильный ветер,— таким я и увидел море впервые.

А еще один наш дом, то есть дом, в котором мы жили, находился поблизости от вокзала. Именно там, похоже, предопределилась моя судьба. Это была небольшая вилла с палисадником и обширным фруктовым садом позади дома, примыкавшим к какому-то огромному зданию — то ли казарме, то ли церкви,— на фасаде которого полукругом белыми буквами была выведена надпись: «Риминская поли...ама». Две буквы осыпались, пропали. Поскольку наш сад находился в низине, участок, на котором за невысокой каменной оградой стояло соседнее здание, казался таким холмом.

Как-то утром я играл в саду — мастерил себе лук из лозины — и вдруг услышал грохот: это сворачивали громадную железную штору, на которую я никогда не обращал внимания. Но вот открылось черное нутро дома, и я увидел мужчину в плаще и берете и женщину с вязаньем в руках. И услышал такой диалог. «Убийца мог проникнуть в дом через окно». Женщина: «Окно закрыто». Мужчина: «Сержант Джонатан обнаружил следы взлома». Потом он обернулся ко мне и спросил: «На этом дереве есть инжир?» «Нне знаю»,— ответил я. Мужчина и женщина репетировали «Гран гиньоль» — спектакль ставила труппа Беллы Стараче Саинати. Я ухватился за протянутые мне руки и попал в какое-то темное помещение. Там были позолоченные ложи, а прямо перед собой я увидел пузатое туловище паровоза, подвешенного на канатах и мерцавшего в лучах прожекторов с красными, белыми и желтыми фильтрами. Это был театр.

Потом мужчина снова завел разговор об окне. Я не понимал, игра это такая или еще что. По-видимому, прошло много времени. Вдруг я услышал голос матери, звавшей меня обедать: «Суп уже на столе!» «Ваш мальчик здесь»,— сказал мужчина в берете и помог мне перебраться обратно в сад. Через два дня родители повели меня на спектакль. Мама рассказывает, что во время представления я ни разу не шелохнулся. Из темной глубины, из ночи, надвигался паровоз, а на рельсах лежала связанная женщина. Но в последний момент женщину успевали спасти, и сразу же опускался огромный, тяжелый, мягкий красный занавес.

Всю ночь я не мог успокоиться. Ведь в антрактах мне надо было еще рассмотреть кулисы, кресла, бархат, латунные украшения, коридоры, таинственные переходы, по которым я шнырял, словномышь.

В этом доме, находившемся неподалеку от вокзала, у меня появились и первые друзья.

А вот дом по улице Клементини, 9, стал домом моей первой любви. Его владелец—«Агостино Дольни и бр. Скобяные изделия» — был отцом Луиджино, моего товарища по гимназии, который играл в «Илиаде» Гектора («Илиаду» мы ставили сами).

Напротив нас жила семья южан по фамилии Сориани, и было там три девочки — Эльза, Бьянкина и Нэлла. Бьянкина была смуглянка, я мог наблюдать за ней из окна своей спальни. Впервые я увидел ее через оконное стекло, а может,— не помню уж точно,— когда она вышла в форме «маленьких итальянок». Грудь у нее были налитые, как у взрослой женщины. Сама Бьянкина — она живет в Милане — теперь отрицает, что мы с ней в детстве убегали в Болонью, как я кому-то рассказывал (неужели действительно рассказывал?), в лучшем случае, допускает она, я увозил ее на раме своего велосипеда за городские ворота — Ворота Августа.

В те времена все женщины были для меня в основном «тетями». Правда, я слышал разговоры об одном доме, где живут «такие» женщины. Это был дом Доры на виа Клодиа, где-то на берегу реки, так и говорили: «Дора, что у реки». Но при слове «женщины» мне представлялись только тети, приходившие к нам домой шить тюфяки, или крестьянки из бабушкиной деревни Гамбеттолы, которые веяли зерно в решетках. В общем, чего-то я недопонимал. Потом уж я убедился, что эти тети были не «такими». Дважды в месяц Дора нанимала пару извозчиков и провозила свой новый выводок по Корсо — в целях рекламы; тогда-то я и увидел накрашенных женщин в замысловатых таинственных вуалетках, куривших сигареты через золотые мундштуки,— новых женщин Доры.

В Гамбеттолу, затерявшуюся где-то в глубине Романьи, я ездил летом. Моя бабушка всегда держала в руках хворостину, и когда она размахивала ею, люди начинали двигаться, как в мультфильмах. Ничего не скажешь, умела она подгонять поденщиков, которых нанимала для работы в поле. По утрам слышались гомон, взрывы смеха. Но стоило появиться бабушке — и эти здоровенные свирепые дяденьки становились смиреннопочтительными, как в церкви. Тогда бабушка принималась разливать кофе с молоком и вникать во все дела.

Она заставляла Ньикелу «дыхнуть», чтобы узнать, пил ли он

граппу, а тот смеялся, смущенно подталкивал локтем соседа — словом, вел себя, как мальчишка. Повязанная черным платком голова, большой ястребиный нос и блестящие, как горячая смола, глаза делали мою бабушку французской (Францеску) похожей на подругу вождя краснокожих Сидящего Быка. Отношение к животным у нее тоже было необычное: она распознавала у них болезни, угадывала настроение, мысли и хитрости — как было, например, с конем, которого угораздило влюбиться в кошку. «Через три дня задует гарбеин», — заявляла она уверенно. И не ошибалась. Гарбеин — один из многочисленных ветров, дующих у нас в Романье. Ветер капризный, переменчивый, совершенно непредсказуемый. Для всех, только не для нее.

Была у моей бабушки закадычная подруга, чуть постарше ее, но еще даже покрепче. По вечерам, бывало, она отправлялась в остерию, сажала своего пьяного мужа в тачку и отвозила домой. Звали его Чапалос — это не греческое имя, а просто кличка, означающая: «бери кость». Однажды вечером жена везла его на тачке, а он сидел, свесив ноги через борт, в отрешенно-униженном состоянии человека, ставшего всеобщим посмешищем. В тот раз наши взгляды встретились, я увидел его глаза под полями старой шляпы.

Крестьяне часто ссорились между собой. Три престарелые сестрицы целых двадцать лет грызлись из-за какого-то наследства со своим соседом-извращенцем. Они кидались комьями навоза, крали друг у друга кур, передвигали туда-сюда межевые колышки. А однажды на рассвете, просовещавшись, по-видимому, всю ночь, сестры ворвались в дом к соседу и отдубасили его до потери сознания выбивалками для одежды. Когда-нибудь я, может быть, сделаю фильм о крестьянах Романьи — этаким вестерн, но без стрельбы — и назову его «Ошадламадона». Это ругательство, но звучит ведь оно не хуже, чем «Расёмон».

Некий Нази любил приговаривать: «Могу, приказываю и хочу». У этого Нази, похожего на одну из масок народной романьольской комедии, были искалечены обе ноги, так как он, решив однажды спилить дерево, уселся на сук не с той стороны, с какой следовало. Занимался он посредничеством при продаже скота. Из-за своих переломанных ног Нази передвигался неуклюже, как лягушка. Идет вот так, раскорякой, и кричит: «Могу, приказываю и хочу!» Однажды он вынул сигарету изо рта Теодорани — типа, который всегда носил фашистскую форму и начищенные до блеска сапоги, а кончики своих усов намазывал мылом, чтобы они торчали, как пики, — и сказал: «Ты уже накурился, хватит. Теперь покурит Нази».

Когда я вспоминаю Гамбеттолу, карлицу-монахиню, всех этих

греющихся у огня горбунов и сидящих на лавках хромых и калек, у меня всегда встает перед глазами Иероним Босх.

Проходили через Гамбеттолу и цыгане, и угольщики, направлявшиеся в горы Аbruццо. Иногда вечером, под страшный рев и визг чуживших опасность животных, в деревню въезжал фургон, над крышей которого поднимался дым. Видны были искры, языки пламени. В черном плаще и старой потрепанной шляпе проходил по широкой дороге человек, занимавшийся холощением свиней. Свиньи, чуя его приближение, начинали испуганно хрюкать. Этот тип успевал переспать со всеми местными девушками. Однажды от него забеременела деревенская дурочка, и все решили, что ее младенец — дьявольское отродье. Отсюда тема для эпизода «Чудо» в фильме Росселлини. И душевное волнение, побудившее меня взяться за фильм «Дорога», тоже отсюда.

В деревне — это связано все с теми же цыганами — я часто слышал разговоры о каких-то приворотных зельях, колдовских чарах. Одна женщина, синьора Анджелина, ходившая по домам шить тюфяки (нужно бы посвятить целую главу этим ремеслам: точильщику с его станком, измазанному сажей трубочисту — грозе прислуги), так вот, синьора Анджелина три дня работала в доме у бабушки, где ее и кормили. Когда она, наклонясь, пришивала к тюфяку ватные шарики, я заметил висевшую у нее на шее ладанку — маленькую такую стеклянную коробочку, в которой виднелась прядка волос. «Что это?» — спросил я. «Вот тут мои волосы,— ответила она,— а тут — ус моего жениха. Ночью отстригла, когда он спал. Жених уехал на заработки в Триест, но теперь все равно будет привязан ко мне навсегда».

Какой-то старик с базарчика у Мареккьи мог наводить порчу на кур и овец или заговаривать их от дурного глаза.

А жена одного железнодорожника «впадала в транс». Она неплохо подрабатывала исцелением больных. Как-то я, затесавшись в группу стариков и старух, которые явились к ней на «консультацию», пробрался к самым дверям ее убогой гостиной; там я увидел сидевшую на стуле старушку с обрызганным водой лицом; она напряженно выгибала спину и говорила какому-то человеку, которого я не мог разглядеть: «С этой женщиной тебе не совладать, ты должен от нее отказаться». Сказав несколько слов, старушка начинала жалобно стонать. Потом из комнаты, пытаясь скрыть свое волнение, вышел здоровенный дядя. Он надел шляпу, но так и остался стоять на лестнице, рассчитывая, возможно, собраться с духом и вернуться в комнату за другим предсказанием. Слышал я еще всякие истории о домах с привидениями. Вилла, в которой жил мой друг

Марио Монтанари, называлась «Карлетта». Поговаривали, что лет сто тому назад хозяин виллы подпоил свою кузину, а потом задушил ее, после чего по ночам из винного погреба стало доноситься какое-то бульканье. Люди считали, что это задушенная кухня вставляла резиновый шланг одним концом в винную бочку, а другим — в рот своему убийце, чтобы он в вечных муках захлебывался вином.

Романья — какая смесь матросской лихости и набожности! Край, над которым высится торжественно-мрачная гора Сан-Марино. Странная психология, отчаянная и еретическая, сочетающая в себе предрассудки и вызов самому господу богу. Люди без чувства юмора и потому беззащитные, но любящие понасмешничать и повыхваляться. Один романолец сказал, что может съесть восемь метров сосисок, трех цыплят и свечку. Еще и свечку. Цирк! И съел. Правда, сразу же после этого его с посиневшим лицом и закатившимися глазами увезли на мотоцикле. Но эта чудовищная история всех рассмешила: надо же, умер от обжорства!

А одного человека звали Салито Даль Монте, то есть Восходящий с Горы. Именно Восходящий, а не какой-нибудь там Нисходящий: так и видишь его шествующим прямо по воздуху. Или взять парня по прозвищу Нин. Он был матросом и вечно пропадал в море, но время от времени присылал открытки своим друзьям по кафе Рауля: «Оказавшись проездом на острове Попугаев (попугай — презрительная кличка итальянских ловеласов), вспомнил всех вас...»

И все-таки есть в здешней жизни какая-то размеренность, какая-то необычайная мягкость, объясняющаяся, возможно, близостью моря. Я помню голос девочки, прозвучавший однажды летом в затененном переулке: «Который час?» «Уже добрых четыре...» — ответил кто-то. «А вот и не добрых», — нараспев сказала девочка, имея, вероятно, в виду, что уже давно перевалило за четыре.

Здешние женщины наделены прямо какой-то восточной страстностью. Еще когда я ходил в детский сад, была там одна послушница с черными локонами, в черном фартуке и с прыщами на воспаленном лице — признаком бурного брожения крови. Сколько ей было лет, сказать затрудняюсь. Несомненно только, что в ней, как говорится, пробуждалась женщина. Так вот, эта послушница, изловив меня, начинала обнимать и тискать, обдавая запахом картофельных очистков, прокисшего супа и юбок монахинь.

Это был детский сад при женском монастыре Сан Винченцо, монахини которого ходят в белых чепцах. Помню, как однажды

нас выстроили для участия в какой-то процессии, а мне поручили нести свечку. Одна из монахинь, в очках, делавших ее очень похожей на киноактера Гарольда Ллойда, указывая на свечку, сказала строго: «Смотри, чтоб она не погасла. Иисусу это неуютно». Дул сильный ветер. Я, совсем еще ребенок, был просто подавлен такой ответственностью. Дует ветер, а свечка не должна погаснуть. Что будет, если это случится? Как покарает меня господь? Между тем процессия двинулась — медленно, тяжело, растягиваясь, как мехи аккордеона. Короткая пробежка, остановка, снова несколько Шагов вперед, опять остановка. Что там происходило в голове колонны? Участники процессии должны были еще и петь: «Возлюбим, господи, тебя, ты отец наш...» Где-то в гуще этих сутан, в толпе монахов, священников, монахинь вдруг раздался скорбный, торжественный, глухой рокот музыки. Оркестр меня испугал, и кончилось тем, что я расплакался.

Первый и второй класс я проучился в школе Театини. Учился я вместе с тем самым Карлини, с которым мы видели удавленника на берегу Мареккьи. Наш учитель был настоящим живодером, но иногда он внезапно добрел. Случалось это перед праздниками, когда родители учеников приносили ему подарки, которые он складывал горкой рядом с собой, как это делают сейчас регулировщики уличного движения в праздник Бефаны. Набрав множество подарков, он прежде, чем отпустить всех на каникулы, заставлял нас петь: «Giovinezza, eiovinezza, primavera di bele-e-e-ezza...» ' — и очень следил, чтобы отчетливо слышались все четыре «е». По окончании начальной школы меня отправили в Фано, в маленький провинциальный колледж при монастыре деи падри Кариссими. Именно к тому времени относится достопамятная встреча с Сарагиной, о которой я рассказал в фильме «8 /2».

В Римини я вернулся, когда нужно было поступать в гимназию, что на улице Темпьо Малатестиано, теперь там находятся городская библиотека и картинная галерея. Здание гимназии казалось мне высоченным. Подниматься и спускаться по его лестницам было целым событием, сулящим уйму приключений. Иные из этих лестниц казались просто нескончаемыми.

Директор гимназии, прозванный Зевсом, был самым настоящим Манджафуоко и своими ножищами — каждая величиной с малолитражку — старался пристукнуть кого-нибудь из детей. Одним пинком он мог перебить позвоночник. Стоит себе вроде неподвижно, а только подойди — так саданет копытищем, что расплющишься, словно таракан.

Годы, проведенные в гимназии, были годами Гомера и «битв». В классе мы читали и заучивали наизусть «Илиаду»: каждый из нас отождествлял себя с одним из персонажей Гомера. Я был Улиссом и потому во время чтения стоял чуть в сторонке и смотрел вдаль. Титта, уже тогда парень тучный, был Аяксом, Марио Монтанари — Энеем, Луиджино Дольчи — Гектором, «коней укротителем», а самый старший из нас, Стаккьотти, сидевший в каждом классе по три года, был «Быстроногим Ахиллом». После обеда мы отправлялись гурьбой на небольшую площадь — разыгрывать Троянскую войну, бои между троянцами и ахейцами. А проще говоря, ходили «биться». Учебники тогда связывались ремешками, и вот, потрясая этими связками, мы набрасывались друг на друга — в ход шли то ремни, то книги.

Все перипетии «Илиады» мы переживали и в классе, где видели уже не товарищей, а одних лишь героев Гомера: их приключения становились нашими собственными. Например, когда мы, читая «Илиаду», дошли до того места, где Гомер называет Аякса «глупой грудой мяса», Титта — Аякс, вспылал ненавистью к Гомеру, стал протестовать, словно поэт еще в те незапамятные времена решил оскорбить лично его, Титту.

А когда дело дошло до смерти Гектора, для нашего Гектора — Луиджино Дольчи наступил звездный час. Бедный Луиджино! Его, словно презренного червя, волокли по земле вдоль стен Трои:

*«Черные кудри крутятся, глава Приамида по праху
Бьется, прекрасная прежде, а ныне врагам Олимпиец
Дал опозорить ее на родимой земле илионской!»
Луиджино был мертв.*

*«Мать увидала,
Рвет седые власы, дорогое с себя покрывало
Мечет далеко и горестный вопль подымает о сыне»*

Класс сидел затаив дыхание. Только Стаккьотти, которому Вулкан выковал новые доспехи, мог обратить троянцев в бегство одним своим криком.

Но у Стаккьотти тоже было слабое место: пятка. И тогда троянцы вчетвером схватили его, стащили с ноги башмак и стали яростно лупить по пятке угольниками для черчения.

Лицо у Стаккьотти было словно ошпаренное, красное, сальное, все в угрях, а глаза какие-то оцепенелые, бесцветные и ускользающие, как яичный белок. Улыбался он вялой, неподвижной улыбкой, глядя куда-то в сторону, никогда ни с кем не разговаривал, вечно держал руки в карманах, быстро-быстро что-то там делая, и при этом начинал косить. А то вдруг, навалившись грудью на парту, весь урок шепотом упорно окликал

девочку, сидевшую впереди, приговаривая: «Обернись, детка, что я тебе покажу». И когда та наконец, сердито фыркнув, оборачивалась, Стаккьотти шмякал на парту свой здоровенный фиолетовый «петушок». Может, парень был ненормальный. Он и в тюрьме сидел, и из всех школ объединенного королевства его выгоняли — по крайней мере такие ходили слухи. Как видно, наш Римини не был частью королевства, раз Стаккьотти продолжал посещать школу вместе с нами. Впоследствии он покончил жизнь самоубийством. Однажды зимним утром, когда было еще совсем темно, Стаккьотти нашли — уже застывшего и легкого, как марионетка,— перед церковью Поленты: он стоял там на коленях, весь засыпанный снегом.

Постепенно изучение английского языка и знакомство с новыми экзотическими именами привели к тому, что мы Променяли Гомера на Эдгара Уоллеса. И вот Аякс, Эней, Улисс превратились в Тони Томаса (им у нас был Тита по кличке Жирный), в шулера международного класса графа Джимми Полтаво (Марио Монтанари) и в полковника Блэка Дэн Бондери (я).

Мы образовали этакое разбойничье трио, одним из первых подвигов которого было, например, похищение курицы у нашего соседа полковника Бельтрамелли. Поскольку из книжек нам было известно, что полковник Дэн Бондери часто пускал в ход автоген, мы для проведения операции против нашего второго полковника пытались выпросить ацетиленовую горелку у одного механика, который нам ее, конечно, не дал. Пришлось довольствоваться обыкновенными ножницами: перерезав сетку курятника Бельтрамелли, мы утащили у него курицу.

Убийство было ужасным: свернуть шею курице — это же варварство, почти что преступление.

Вечерами мы, окунаясь в белые слои тумана, который окутывал Римини зимой, ходили к морю. Жалюзи были спущены, пансионны закрыты, всюду царила тишина, нарушаемая лишь шумом моря...

Зато летом мы изводили парочки, которые, спрятавшись за лодками, занимались любовью: мы быстренько раздевались и, представ в чем мать родила перед влюбленными, обращались к мужчине: «Скажите, пожалуйста, который час?»

Днем, поскольку я был худ и страдал от этого комплексом неполноценности (меня дразнили Ганди или Килькой), в плавках я ходить стеснялся.

Я уединялся, обособливался, ссылаясь на пример великих людей — таких, скажем, как Леопарди,— чтобы оправдать этот свой страх перед плавками, свою неспособность наслаждаться

морем, как наслаждались им другие ребята, всласть плескавшиеся в воде. (Возможно, поэтому меня до сих пор так влечет к морю, оно как вещь, которой ты никогда не обладал. Мир, населенный всякими чудовищами и призраками.)

Как бы там ни было, чтобы заполнить эту пустоту, я стал увлекаться искусством. Вместе с Демосом Бонини мы открыли художественную мастерскую, на витрине которой была выведена надпись: «Феб». Мы рисовали карикатуры и портретики синьор — как в ателье, так и на дому. Почему-то я выбрал себе псевдоним Феллас. Моей обязанностью было делать рисунки, а Бонини, настоящий художник, их раскрашивал.

Ателье фирмы «Феб» находилось как раз напротив белостенного собора, который летом казался еще белее обычного, словно высушенная солнцем раковина моллюска, а по ночам его стены как бы испускали лунное сияние. Это чудо из известняка, столь необычное и величественное, непохожее ни на какую другую церковь, ни на какое другое строение, всегда притягивало меня своей загадочностью и вселяло чувство робости.

Несколько раз летом я заходил в собор, когда там никого не было; от мраморных скамеек веяло прохладой; изображенные на гробницах епископы и средневековые рыцари взирали покровительственно, но в полумраке собора все же казались немножко зловещими. Была там вытесанная из древнего камня кафедра с лесенкой, по которой поднимался настоятель — еще один мастер раздавать оплеухи, — чтобы читать воскресную проповедь.

Однажды в августе — в церкви не было ни души — я взобрался на эту кафедру. От камня несло могильным холодом. Оглядев пустую церковь, я тихо сказал: «Возлюбленные чада мои...» Потом чуть погромче: «Возлюбленные чада мои...» Потом еще громче, так что стены откликнулись эхом: «Возлюбленные чада мои...»

Сойдя с кафедры, я едва не поддался соблазну опустошить кружку с пожертвованиями — такую попытку мы с Титтой однажды уже предприняли: он делал вид, будто молится, а я и еще кто-то, привязав к шпагату брусочек намагниченного свинца, опускали его в щель кружки. Но монеты почему-то не приставали. И хорошо, так как дело это мне не нравилось.

А вот при церквушке деи Паолотти была маленькая часовня, отделенная от основного здания; туда время от времени привозили святить у монахов свою живность «усачки». «Усачками» мы прозвали этих женщин потому, что на верхней губе (да и на крепких, подрагивающих икрах) у них отчетливо виднелся золотистый или темный пушок. Мы, мальчишки, стоя

снаружи, лихорадочно пересчитывали велосипеды, прислоненные к стене церкви, чтобы узнать, сколько «усачек» приехало сегодня. По разбитому фонарику, по педали без резины, по каким-то штуковинам, изготовленным вручную и прикрепленным проволочками и веревочками к рулю, мы пытались определить, находится ли в часовне рыжеволосая «усачка» из Сант-Арканджело, не надевавшая лифчика под свой вязаный свитер; приехали ли две сестры из Санта-Джустины, коренастые и самоуверенные (они собирались принять участие в велосипедных гонках «Джиро д'Италия»). Был еще велосипед, один вид которого заставлял наши сердца биться учащенно: принадлежал он могучей и мрачной «гладиаторше» из Сан-Лео — женщине с копной черных волос и фосфоресцирующими, словно у львицы, глазами, лениво и равнодушно смотревшими на тебя, как на пустое место.

Мы нетерпеливо заглядывали в часовенку, наполненную гулким бляением, квохтанием, ослиным ревом. Наконец «усачки» выходили со своими курами, козами, кроликами и усаживались на велосипеды. Тут-то и наступал главный Момент! Заостренные рыльца седел, словно мышки, шустро скрывались под юбками из черного блестящего и скользкого сатина, отчего обтягивались, надувались, вспыхивали ослепительными бликами задницы, равных которым не было во всей Романье. Но насладиться зрелищем в полной мере мы не успевали: иногда «вспышки» происходили одновременно — слева, справа, впереди, позади нас, не могли же мы вертеться юлой, да и видимость приличия тоже нужно было соблюдать, хоть это и стоило нам немалых потерь. К счастью, некоторые «усачки», уже усевшись на велосипеды, на какое-то время задерживались, чтобы посудачить; поставив одну ногу на землю, а другую на педаль, они, выгнув спины, медленно покачивались в седлах, как волны в открытом море; потом загорелые икры напрягались для первого поворота педали и «усачки» трогали, громко прощаясь друг с другом, и вот уже кто-то из них заводил песню. «Усачки» возвращались в деревню. Церковь деи Серви казалась просто высоченной стеной без окон, начинавшейся сразу за кинотеатром «Фульгор». Много лет я вообще не подозревал, что это Церковь, так как своим фасадом и порталом она выходила на маленькую площадь, загроможденную рыночными палатками. Приходским священником там был дон Баравелли, преподававший у нас в лицее закон божий. Этот широкоплечий и совершенно лысый коротышка старался быть живым воплощением христианской заповеди о терпении. Чтобы не передуть всех нас, дон Баравелли входил в класс с закрытыми глазами, ощупью взбирался на кафедру и так

проводил весь урок: он не желал нас видеть! Иногда, прикрыв лицо своими здоровенными, как у крестьянина, лапищами, он даже опускал голову на кафедру. Один только раз дон Баравелли открыл глаза и увидел большой костер между партами и нас самих, изображавших вокруг огня танец краснокожих.

В церкви деи Серви было темно и мрачно, зимой там стоял зверский холод и мы часто простужались. Так у нас и говорили: «Он схватил грипп в церкви деи Серви». Была и еще одна сакраментальная фраза: «А за десять лир ты согласился бы просидеть в церкви деи Серви всю ночь?» Бедасси, по прозвищу Тарзанья Задница, вызвался сделать это на пари и как-то вечером, прихватив с собой килограмм сладких бобов люпина и две сосиски, спрятался в одной из исповедален. Назавтра, в шесть утра, первые появившиеся в церкви старушки вдруг услышали рев простуженного осла: это храпел Бедасси, крепко заснувший в исповедальне среди люпинной шелухи. Когда церковному сторожу удалось наконец его растолкать, Бедасси промычал: «Ма, 'e saflat» — «Ма, кофейку бы».

На протяжении многих лет «исповедальня Бедасси» оставалась местом паломничества, объектом недоверчивого и восхищенного интереса публики, оттеснив на второй план даже росписи главного алтаря.

Новая церковь деи Салезиани — раз уж речь зашла о церквях — строилась на наших глазах и была непременно этапом воскресных прогулок. «Поехали,— говорили у нас,— посмотрим, как строят новую церковь». Но поскольку это бывало по воскресеньям, а в воскресные дни работы там, естественно, не велось, нам оставалось лишь глазеть на погруженные в тишину строительные леса, большие замершие подъемные краны, кучи песка и извести. При освящении церкви было произнесено много речей. Праздничный перезвон колоколов так оглушал, что невозможно было разобрать ни слова. Главарь местных фашистов, некий Л. (его щеки бывали синеватыми от щетины даже когда он выходил от парикмахера), во время речи, которую он произносил с кафедры, стоя рядом со священником, вдруг скрестил руки на груди и стал кричать так, что, казалось, у него сейчас лопнут вздувшиеся на шее вены: «Ко-ло-ко-ла, кончай! Хватит, ко-ло-ко-ла!» И сразу же все находившиеся в церкви фашисты подхватили крики своего начальника и тоже стали отдавать приказ колоколам.

Года через два — мне тогда было уже десять — я провел целое лето на полупансионе у монахов-салезианцев. Вечером меня забирали домой. С очень тягостным чувством вспоминаю мрачный колодец церковного двора, два унылых столба для

баскетбольных щитов. Все это было обнесено каменной стенкой, над которой тянулась еще двухметровой высоты металлическая сетка. Оттуда, из-за сетки, до нас доносились автомобильные гудки, звон извозчичьих колокольцев, голоса свободных людей, прогуливавшихся со стаканчиками мороженого в руках.

Какой-то парень—слизняк лет двадцати, бледный, как воск (непонятно было, священник он или нет),— все пытался завязать разговор со мной и с одним моим дружкой, у которого были миндалевидные и нежные глаза одалиски. Он угощал нас липкими карамельками, вздыхал, говорил, что мы должны вести себя хорошо, быть пай-мальчиками и пойти с ним в одну из пустых классных комнат, где он станет обучать нас бельканто. У этого слизняка действительно был неплохой голосишко, и он помнил наизусть песенки, которые тогда мне казались занудными; я слышал их вновь лишь спустя много лет — в Термах Каракаллы, где давали «Лючию де Ламмермур».

Помню я и еще одну церковь — церковь братьев капуцинов, которая называлась «Колоннелла», потому что перед самым ее входом, на паперти, торчала обломанная древнеримская колонна. Впервые я отправился туда как-то вечером. Меня сопровождала бабушка, но не Францскейна — Сидящий Бык, а другая. Эту мы звали «маленькой бабушкой», потому что вся она была какая-то усохшая и личико у нее было малюсенькое и сморщенное, как трофей охотников за человеческими головами, о которых я читал в книжках Сальгари. Мне никогда еще не доводилось бывать в церкви после захода солнца. Эта церковь была огромная, высоченная, звуки шагов Гулко отдавались под темными сводами, словно кто-то невидимый шагал следом за мной. В глубине, рядом с алтарем, в свете множества свечей я увидел Бонфанте Бонфантони — художника, работавшего над фреской «Семь казней египетских». Мне предстояло быть натурщиком для одной из этих казней, не помню уж, для какой именно, но поскольку в детстве я был очень худым, речь шла, скорее всего, о «Голоде». Перед этим у нас с матерью были долгие споры. Она не очень-то доверяла Бонфантони, говорила, что на его картине, чего доброго, будут изображены голые женщины, пусть и с ангельскими крыльями, а это может смутить душу ребенка. Потребовалось вмешательство епископа — паралитика, святого человека: через отца приора он передал, что отдает должное благочестивым помыслам моей матери и ручается, что опасения ее безосновательны. Тогда мама помыла мне уши, причесала вихры, и мы с «маленькой бабушкой» отправились в «Колоннеллу».

На стене церкви, за дрожащими язычками свечей, можно

было разглядеть большую, иссеченную молниями и огненными хлыстами черную тучу и еще — разверзшуюся гору: овцы, пастухи, собаки падали в глубокую пропасть. Волны бушующего моря подбрасывали к небу челны вместе с гребцами.

Мне велели лечь на пол ничком и приподнять руку так, будто я заслоняюсь от чего-то, что валится на меня сверху (стада, челны? — не знаю), а лицо мое должна была искажать гримаса ужаса. Но рядом со мной на полу растянулся одноглазый нищий по прозвищу Пилокк, которого тоже взяли потому, что он смахивал на ходячий скелет. Этот Пилокк потребовал пол-литра вина за каждый сеанс, а поскольку он чуть не с пеленок был алкоголиком, то приходил в неистовство от одного вида пробки. И вот теперь, в церкви, обдавая меня своим зловонным дыханием, он занимался мастурбацией, проделывая это с обезьяньей быстротой, и, яростно вопя и подывая, призывал жену местного дантиста — косоглазую синьору, славившуюся своими торчащими, остроконечными, похожими на два дирижабля грудями. Бонфантони ругался и швырял в Пилокка пустыми банками, но тот со смехом отругивался, а братья капуцины затягивали псалом.

Старый епископ, святой человек, которому было уже больше ста лет, однажды в полдень внезапно умер, а новый, не жаловавший братьев капуцинов из «Колоннеллы», перестал выплачивать авансы Бонфантони, и тот в один прекрасный день бросил все и уехал в Бразилию. Фреска так и осталась незаконченной; ее прикрывало большое грязное полотнище, краешек которого я иногда приподнимал, чтобы в нижнем левом углу увидеть свою руку (я-то знал, что она моя), простертую вверх, туда, где в постепенно сгущающейся черноте все падали и падали овцы, челны, собаки.

В те времена, если ты хотел приобщиться к компании людей «бывалых», нужно было проводить время с приятелями в баре Рауля, так называемом «кафе друзей», которое находилось в средней части Корсо. Сам Рауль был очень подвижным круглолицым толстячком. Его заведение — подобие тогдашних миланских баров — посещали художники, беспокойная молодежь, спортсмены. Там допускалось даже некоторое политическое фрондерство, этаким робкий намек на него. Зимой в баре собирались «маменькины сынки». (Летом все переносилось на море, к Дзанарини. Важная деталь: в Римини времена года четко разграничены и смена сезонов носит не просто метеорологический характер, как в других городах. Это совершенно разные Римини.) Так вот, именно в баре Рауля возникла однажды идея встретить Новый год в тюрьме. При

соучастии надзирателей, среди которых у нас были друзья, мы пронесли в тюрьму булочки и колбасу, чтобы разделить трапезу с арестантами.

Тюрьма — называлась она «Рокка» — была забита тогда мелкими воришками, таскавшими со стройки мешки с цементом, и пьяницами. Это приземистое и мрачное здание навсегда осталось темным пятном в моих воспоминаниях о родном Римини.

Перед «Роккой» была огромная неровная пыльная площадь; здесь, на самой окраине города, останавливались бродячие цирки. Выступая на площади, клоун Пьерино переругивался с арестантами, которые через зарешеченные окна выкрикивали всякие гадости по адресу наездниц.

Однажды утром сквозь облако пыли я увидел, как на дальнем конце площади отворились ворота тюрьмы и из них вышел какой-то человек, сказал что-то часовому и стал быстро удаляться — значит, отбыл свой срок; но, дойдя до середины площади, он вдруг в нерешительности остановился и... вернулся в тюрьму. А вот «Гранд-отель» был у нас символом сказочного богатства, великолепия, восточной роскоши.

Когда описания в книжках, которые я читал, не вызывали в моем воображении достаточно убедительных картин, я выуживал из своей памяти «Гранд-отель» — так иные захудалые театришки на все случаи жизни используют один и тот же задник. Преступления, похищения, ночи страстной любви, шантаж, самоубийства, сад пыток, богиню Кали — все это я переносил в «Гранд-отель».

Мы шныряли вокруг него, как крысы, чтобы хоть одним глазком заглянуть внутрь. Тщетно. Мы обследовали большой задний двор (там всегда была тень из-за высоких, доходивших до шестого этажа пальм), уставленный автомобилями с восхитительными и не поддающимися расшифровке номерными знаками. «Изотта Фраскини» — у Титты от восхищения вырывалось ругательство. «Мерседес-бенц» — еще одно крепкое словцо, вполголоса. «Бугатти»... Шоферы в начищенных до блеска крагах курили, прохаживались взад-вперед, прогуливая на поводках крошечных злобных собачонок.

Через большие решетки, находившиеся на уровне тротуара, можно было увидеть огромные кухонные помещения. Там внизу полуголые потные повара работали не поднимая головы, среди шипения сковород и рева внезапно взлетающих под потолок огромных языков пламени.

Помню одного из поваров, которого я видел прямо у своих ног (зимой этот парень работал санитаром и водил карету

«скорой помощи» с лихостью заправского гонщика). Пот тек с него ручьями, хотя он был в одних трусах; обваливая в сухарях отбивную, он пел: «О белокурый корсар, смейся и плюй на все...»

Летними вечерами «Гранд-отель» превращался в Стамбул, Багдад, Голливуд. На его террасах, отгороженных густыми зелеными шпалерами, устраивались развлечения, — наверное, в стиле Зигфелда. Иногда удавалось разглядеть обнаженные, казавшиеся нам отлитыми из золота, спины женщин, которых обнимали мужчины в белых смокингах, легкий ветерок доносил до нас запах духов и обрывки синкопированной музыки, томной до потери сознания. Это были мелодии из американских фильмов «Санни-бой», «Я вас люблю», «Одинокие» — еще зимой мы слышали их в кинотеатре «Фульгор», а потом целыми днями мурлыкали себе под нос, положив для вида на стол раскрытый «Анабазис» Ксенофонта и вперив глаза в пустоту: горло отчего-то сжималось.

И только когда приходила зима со слякотью, туманами, темнотой, мы завладевали просторными террасами «Гранд-отеля», насквозь пропитанного зимней сыростью. Но ощущение было такое, будто ты добрался до бивака, когда все уже давно ушли и костер погас.

Из темноты доносился рев моря, ветер швырял в лицо холодную водяную пыль. А сам «Гранд-отель», таинственный, как египетская пирамида, с растворившимися в тумане куполами и зубцами башен, был для нас еще более запретным, чужим, недостижимым.

В утешение нам Титта, уходя, изображал бой часов Вестминстера, граф Джимми Полтаво делал через карман пальто три выстрела из пистолета с глушителем, Титта, ругаясь, выискивал местечко посуше и, смертельно раненный, падал, сопровождая свою шутовскую агонию непристойными звуками.

Один только раз — это было ранним летним утром — я взбежал по ступенькам отеля, пересек, не поднимая головы, залитую солнцем террасу и вошел... Поначалу я ничего толком не разглядел. Там царил полумрак и витал легкий запах воска, как в соборе утром по понедельникам. Было покойно и тихо, словно в аквариуме. Потом из полумрака постепенно стали выступать широкие, словно лодки, диваны и кресла, побольше иной кровати. Обтянутый красным бархатом канат-поручень, повторяя повороты мраморной лестницы, тянулся вверх, к мерцающим ярким витражам, всюду были цветы, павлины, грандиозные клубки змей, сплетавшихся языками, с головокружительной высоты падала и чудесным образом зависала в воздухе самая большая в мире люстра.

За изукрашенным, как неаполитанский катафалк, барьером стоял одетый, точно факельщик на богатых похоронах, высокий седовласый синьор в очках с золотой оправой. Глядя мимо меня, вытянутой рукой он указывал мне на дверь.

Медленно текла жизнь и в находившемся на углу площади Кавура кафе «Коммерчо» — солидном заведении, которое посещали представители местной буржуазии, лица свободных профессий. Там был паркетный пол, в пять часов подавали горячий шоколад, желающие могли сыграть в шахматы или на бильярде. Это кафе для «стариков» внушало нам даже некоторую робость.

Там можно было увидеть слабоумного Джудизио, который помогал женщинам разгружать фургон с продуктами и работал как осел, потому что и впрямь был ослом. В шесть вечера Джудизио внезапно прекращал свою безвозмездную деятельность и, вырядившись, словно клоун, отправлялся гулять по набережной. Здесь, среди всей этой иностранной публики, им вдруг овладевала безумная жажда светской жизни. Зимой же за сигарету-другую он устанавливал шары на бильярде. Джудизио знал все карамболи. По ночам у него было другое занятие — охранять имущество граждан. Напивлив на голову раздобытую где-то форменную фуражку, он отправлялся в обход, подсовывал под жалюзи магазинов бумажки: рядом с карточкой настоящего ночного сторожа «Проверил» появлялась и записка Джудизио — «Я тоже».

Однажды ночью, когда мы сидели в кафе и вели свои бесконечные разговоры, с улицы вдруг донесся скрип автомобильных тормозов. Дверь распахнулась, и вошли иностранцы — мужчина и две женщины, ну вылитые Ганс Альберс, Анита Экберг и Мерилин Монро. Мы как зачарованные уставились на них. Мужчина — на нем была тяжелая меховая шуба — спросил вино какой-то марки; в кафе такого не оказалось, и иностранец удовольствовался чем-то другим. Одна из женщин — совершенно потрясающая — смотрела на все отсутствующим взглядом. Потом они вышли, уселись в свою сказочную машину и скрылись в ночи. Мы еще не страхнули с себя оцепенения, как тишину вдруг нарушил голос Джудизио: «А что, заплати мне эта красotka полсотни франков — я бы с ней побаловался».

Романья нашего «е Guat» "... У Гуата была темная кожа и глаза, налитые кровью, как у тех черных рыб, гоатт, которые в нашем порту попадают на крючок только в марте. По его словам, он участвовал в войне 1915 — 1918 годов, но тут у него что-то не сходилось: хоть Гуат и выглядел на все пятьдесят, в действительности ему было не больше тридцати.

Гуат занимался выделкой кож, знал свое дело превосходно и вечно торчал в мастерской — она была без дверей и потому напоминала пещеру, — работал себе и ни с кем не разговаривал. Зато когда в кино показывали какойнибудь военный фильм, он являлся в кинотеатр в два часа дня и выходил оттуда только в полночь, совершенно одуревший, разговаривая сам с собой. «Накатывало» на него внезапно, словно он слышал какой-то голос, подавший команду. Тогда, бросив все, Гуат поспешно натягивал на себя одну из своих военных форм (морскую, «ardito» или альпийского стрелка — формы у него были всякие, хоть и драные и годные разве что для карнавала, а к ним целый арсенал всевозможных клинков, штыков, ручных гранат, и настоящих и бутафорских), опускал жалюзи своей мастерской и, мягко крадучись вдоль стен, с кинжалом в зубах и гранатой в руке добирался до площади. Там он бросался на землю и лежал неподвижно, уткнувшись лицом в булыжники мостовой, тихо и яростно бормоча себе под нос: «Тоньини! Проклятые тоньини!» (так он называл немцев). Наконец с воплями, похожими на рев осла, он вскакивал и бросался в атаку под яростный свист пуль, буханье гаубиц, страшные ругательства и грохот взрывов — вперед, савояры! Да здравствует Италия!

Обычно «битва» заканчивалась, когда он добегал до кафе Рауля, где молодые лоботрясы встречали его аплодисментами и струями воды из сифона — прямо в лицо. Мокрый с головы до ног, Гуат отдавал всем честь, поворачиваясь на каблуках то в одну, то в другую сторону, потом, подражая звуку далекой трубы, сигнализировал отбой. И получалось у него это так хорошо, так печально, что шалопаи, даже самые безжалостные, еще минуту назад швырявшие ему в лицо пирожные с кремом, вдруг грустнели и, притихнув, слушали «трубу» до конца.

Однажды утром перед кафе Рауля остановилась карета «скорой помощи» с зеленым крестом. Мы все, конечно, пропустили туда. Шофер-санитар, зашедший к Раулю выпить кофе, рассказывал, как все произошло. Какой-то «тоньино», то есть немец, из тех, что, надев шорты и шляпу, украшенную перьями и всякими значками, колесят на велосипедах по белу свету, остановился у мастерской Гуата, чтобы спросить дорогу. Не говоря ни слова, Гуат, за всю жизнь не обидевший и мухи, схватил один из своих клинков и оттяпал немцу ухо. И вот теперь его везли в Имолу — в сумасшедший дом.

Высоко подпрыгивая, мы старались хоть на миг заглянуть через запыленные стекла в машину: там на койке, перетянутый веревками, словно колбаса, лежал Гуат, рот у него был завязан синим платком. Недоуменно и испуганно водил он по сторонам

налитыми кровью глазами, медленно опуская и поднимая, веки, как курица на базаре.

А Фафинон? Фафинон — старик из Сан-Лео, который вечно околачивался у прачечной на окраине Римини. Полное его прозвище было Фафинон из канавы; когда ему нужно было облегчить кишечник, он укладывался, словно мостик, поперек канавы и так лежал часами, оголив нижнюю часть тела, опустив зад в холодную воду и блаженно пересвистываясь с ласточками и воробьями. Случалось, птички, описав в воздухе спираль, слетали вниз и прыгали у него на лбу или на груди.

Однажды прачки привели приходского священника — они не желали больше терпеть такое безобразие. Фафинон же стал доказывать, что сам святой Франциск разговаривал с воробьями. «Только он не валялся голым в канаве, как ты, старая свинья!» — заорал священник.

Для нас, детей, встреча с Фафиноном была праздником. Мы окружали его, дергали за пиджак и не отпускали до тех пор, пока он не выполнял нашу просьбу: дело в том, что у старого Фафинона кроме умения разговаривать с птицами был еще один талант — он мог производить непристойные звуки бесконечно много раз подряд. Достаточно ему было постучать кончиками пальцев по определенным участкам живота, слегка сосредоточиться — и готово! Вы могли заказать Фафинону звуки любой тональности, попросить воспроизвести голос любого музыкального инструмента, любого домашнего животного. Вот радость! Вот восторг! «Фейерверк», которого мы требовали от него, крича и прыгая, был достойным финалом представления: тут старик порой сам себе удивлялся. Мы катались по земле, хохотали до слез — ну что за чудо-человек!

Гораздо менее симпатичными — один вечно раздраженный второй вечно мрачный — были Джиджино и Бестеммья.

Джиджино — здоровенный детина (я даже завидовал его силе) — все время проводил на пляже или у мола зимой — в толстых свитерах и замшевых куртках, летом — почти голый, в одних трусах. Как-то на молу он встретил одного своего принаряженного приятеля с девушкой. «Сдается мне, патака,— сказал он своим писклявым голосом,— что ты слишком закутался!» — и швырнул парня в воду.

И хотя выходы Джиджино были унижительными, все смеялись, потому что побаивались его. Заглянув в кафе, он задерживался у бильярда и принимался комментировать игру: «Вот этот шар — ну чистый патака. А вот тот — еще хуже!..» Уходил он со словами: «Спокойной ночи, зас...цы. Я отправляюсь к своей мамочке». Но вот однажды вечером, встретив своего

парикмахера с барышней, Джиджино сообщил ей, что ее кавалер уже женат. И тогда парикмахер избил его до полусмерти, отомстив разом за всех парней Римини.

Бестеммья был отчаянным ругателем, потому-то его и прозвали Бестеммьей. И выходило, что каждый, кто его окликал, сам вынужден был как бы ругаться. Бестеммья заворачивал иной раз такое, что казалось—вот сейчас разверзнутся небеса и господь испепелит весь Римини. Взгляд у Бестеммьи был как удар кинжалом. Если кто-нибудь осмеливался поставить свой велосипед рядом с велосипедом Бестеммьи, он заходил в кафе и грозился: «Я сейчас заткну тебе в глотку статую епископа вместе с голубями». Или: «Ты у меня слопаешь бильярд». Или еще: «Я вырву твои уйшки, затолкаю тебе в глотку и заставлю выпить слабительного. Потом ты у меня сожрешь их вторично».

В общем, мрачный был тип. Встретишь таких людей где-нибудь на площади — и кажется, будто масштабы местности передаются и им. Совсем по-иному они выглядят у себя дома или на какой-нибудь тесной улочке. Я видел убогую спальню Бестеммьи, видел его самого, валяющегося на постели в драной майке.

Перед кафе «Коммерчо» обычно прохаживалась Градиска. Она носила черное с металлическим отливом атласное платье, приклеивала только вошедшие тогда в моду искусственные ресницы, а свои светлые кудряшки укладывала одну к другой так, что они казались наклепленными на голову крендельками; и даже среди зимы было заметно, как под почти прозрачной блузкой высоко вздымалась ее легендарная грудь. В такие моменты все посетители кафе прилипали носами к стеклу. Звали ее у нас Градиской, хотя настоящее имя у нее было совсем другое (в Римини многие женщины, родившиеся во время первой мировой войны, носили такие имена, как Градиска или Подгора, а одна была даже Мария-Пьяве). Но нашу Градиску, если верить слухам, прозвали так потому, что, когда однажды в Римини остановился какой-то принц крови и ему предложили ее услуги, а ей по такому случаю велели вести себя как можно учтивее, она, стоя перед принцем в чем мать родила, во исполнение этого наказа вежливо сказала: «Gradisca».

Вид проходившей мимо кафе Градиски пробуждал в нас сокрушительные страсти: аппетит, голод, жажду молока. Ее бедра напоминали колеса паровоза — именно движение этого могучего механизма рисовалось в нашем воображении при виде Градиски.

Когда я благодаря «художественному ателье» приобрел кое-какую известность в городе, мы заключили соглашение с владельцем кинотеатра «Фульгор», который очень походил на

актера Роналда Колмена и сам это знал, а потому отрастил себе такие же усики, даже летом носил плащ и старался сохранять одно и то же выражение лица; как это свойственно людям, знающим, что они на кого-то похожи. За работу, которую я для него выполнял (карикатуры на кинозвезд и портреты артистов выставлялись вместо рекламы в витринах магазинов), мне было разрешено бесплатно посещать его кинотеатр. В тогдашнем «Фульюре» — этой жаркой клоаке, этом скопище всяческих пороков — работал капельдинер по прозвищу Мадонна. Воздух в кинотеатре был отравлен каким-то мерзким, приторно пахнущим веществом, которое он разбрызгивал в зале. Перед самым экраном стояли ряды скамеек, а за ними была загородка — такие делают в хлевах, — отделявшая «простую публику» от «благородной». Мы платили по одиннадцать сольдо за билет, а место в рядах за загородкой стоило одну лиру десять сольдо. Когда гасили свет, мы старались прошмыгнуть в отделение «для благородных» (считалось, что там бывают красотки), но тут же оказывались в лапах капельдинера, который подстерегал нас, спрятавшись за портьеру. Правда, его присутствие всегда выдавал огонек сигареты, хорошо различимый в темноте.

Так вот, после того как я начал рисовать карикатуры, мне с братом и Титтой разрешили посещать кино бесплатно. Однажды, придя туда, я увидел в отделении «для благородных» Градиску. Она была одна. Обманув бдительность Мадонны, я перепрыгнул через загородку и с волнением уставился на Градиску. Сноп света из кинобудки создавал вокруг ее белокурых волос мерцающий ореол. Я сел — скорее всего, от волнения. Сначала я сидел далеко, потом стал придвигаться все ближе. Градиска курила, медленно выпуская дым своими полными губами. Оказавшись наконец в соседнем кресле, я протянул руку. Ее пышное бедро, охваченное подвязкой, было похоже на перетянутый шпагатом зельц. Градиска не обращала на меня внимания и смотрела вперед, великолепная и невозмутимая. Я, осмелев, прикоснулся рукой к ее белому пухлому телу. Тут Градиска медленно повернула голову и по-хорошему так спросила: «Ты что там ищешь?» На большее я уже не отважился. Но это воспоминание меня все-таки тревожило, и вот, спустя много лет, я отправился в Комаско, чтобы отыскать Градиску, которая, как мне сказали, вышла замуж за своего кузена-матроса. В общем, хотелось ее повидать. Я проехал на своем «Ягуаре» по улочкам жалкого, утопающего в грязи поселка и обратился к какой-то старушке, развешивавшей возле дома белье: «Простите, где здесь живет Градиска?» «А кто ее спрашивает?» — в свою очередь поинтересовалась старушка. «Я ее знакомый. Не можете ли вы

сказать, где она?» «Это я»,— ответила старушка. Передо мной действительно была Градиска. Но ничего, совершенно ничего не осталось от ее прежнего карнавного, горделивого сияния. Впрочем, если подсчитать, теперь ей было уже лет шестьдесят. В те времена мы жили в городе безвыездно. Иногда только выбирались в окрестности. Мне вспоминается холм Благодати господней, храм, крестный путь, к которому восходит ужасный, рассчитанный на жажду чуда, апокалипсический обряд нашей религии — великий пост; впоследствии я показал это в некоторых эпизодах своих фильмов.

По склону холма было разбросано множество часовые нок, соединенных зигзагообразной дорожкой. Однажды, по случаю окончания великого поста, на холме устроили грандиозное празднество. Помню крестьян, старушек, вонь, бобы люпина, свертки с колбасой. Кого-то рвало, распевая псалмы, все ползли на коленях вверх до последней часовни. Во главе процессии полз дон Джованни и вопил: «... и тут он упал во второй раз». Потом начались еще более драматические события, развивавшиеся в мрачном, панихидно-кровавом крещендо. Кто знает, почему всегда бывало именно так? Почему все, что имело какое-то отношение к религии, обязательно должно было утращать?

В тот период к страху перед церковью прибавился страх перед фашистами. По-видимому, кто-то из них избил моего отца. Я подозревал нескольких негодяев, являвшихся в бар в черных рубашках. Отец скрывал от меня эту историю. Когда заходил разговор о некоторых вещах, мои родители обменивались многозначительными взглядами: мол, не надо вмешивать его в эти дела. Мое душевное смятение усилилось, когда я увидел, как подозреваемые мною типы поют в церкви, да еще вместе с настоятелем. Хотя африканская кампания еще не закончилась, одного из них, некоего С., уговорили отправиться добровольцем в Испанию. Когда нас, школьников, привели на вокзал, чтобы с почетом проводить на войну нашего учителя гимнастики, мы увидели там и С. в окружении трех-четырех всхлипывающих женщин: куда подевалась вся его наглость! Мы спели «Фаччетта nera», и длинный состав тронулся.

На молодежные сборы я никогда не приходил в полной форме: вечно у меня чего-нибудь недоставало — то черных ботинок, то серо-зеленых брюк, то фески. Я прибегал к такому пассивному саботажу, чтобы не выглядеть фашистом с головы до ног: это был акт неподчинения, инстинктивного неприятия тогдашней милитаристской атмосферы, такой же мертвящей, как и атмосфера религиозных процессий.

Однажды через Римини должен был проследовать Стараче.

Вот показался украшенный флагами поезд.

Солнце палило нещадно... Грянул оркестр, взревели трубы; окутанный клубами белого пара состав подошел к платформе. Какое зрелище! Потом пар и дым рассеялись и на платформе остался один Стараче — маленький человечек с большим носом. Он воскликнул: «Камерати, риминцы...» Публика прямо с ума сошла — наверное, потому, что человечек произнес это слово — «риминцы», и вновь взревели трубы. По-моему, Стараче так больше ничего и не сказал. Потом ему представили одного инвалида войны, которого вынули из инвалидной коляски и несли на руках. Этого человека мы видели в кафе: у него были ампутированы ноги и вместо них болтались пустые штанины. Почему-то в подобных случаях выставляли вперед слепцов, калек, хромых и начинали вдруг с ними носиться. Повидали мы их в то время предостаточно — на балконах, на площадях, в театрах.

А вот на короля мы ездили смотреть в Форли, где нас выстроили шеренгами вдоль платформы. Поскольку было очень жарко, я отступил чуть назад, чтобы стянуть апельсин у лоточника, стоявшего за нами. И тут вдруг заиграли трубы. Я уже начал было очищать апельсин штыком от карабина и теперь никак не мог его примкнуть, а учитель гимнастики ругался. Потом прибыл поезд, и к нам вышел старичок с белым кустиком усов под носом. Это был король.

Развлекались мы, конечно, тоже. Чудесным уголком в Римини было, например, кладбище. Никогда не видел мест менее печальных. Поскольку кладбище находилось за полотном железной дороги, посещению его обычно предшествовало веселое, волнующее событие — проезд поезда. Шлагбаум со звоном опускался; за ним виднелась светлая каменная стенка со множеством небольших углублений в форме домиков, как их рисуют дети. Кладбище я открыл для себя, когда умер дедушка. Нас, внуков, посадили в экипаж, и кучер, чтобы мы перестали шуметь, старался добраться до нас кнутом через дыру в стенке экипажа. Это была грандиозная загородная прогулка. Мы затеяли беготню среди могил, стали играть в прятки. Я помню, как мне понравились все эти лица — фотографии на могилах. То, что раньше люди одевались как-то по-другому, я открыл для себя именно на кладбище. И еще я увидел там много знакомых фамилий: Баравелли, Бенци, Ренци, Феллини — все они были наши, риминские. На кладбище постоянно что-то строили; каменщики, работая, пели, и это создавало какую-то праздничную атмосферу. По утрам туда приезжала на велосипеде необыкновенно красивая крестьянка, торговавшая цветами. Она связывала букеты шпагатом, перекусывая его своими крепкими

зубами, носила свободное платье из черного сатина и башмаки на босу ногу — ей всегда было жарко.

Об этой белокурой крестьянке велись разговоры и во время ежевечернего «гулянья» на Корсо: полкилометра туда, полкилометра обратно, черепашим шагом. От кондитерской Довези до кафе «Коммерчо». Зажигались огни, и сразу же начиналось «гулянье» с непременными перемигиваниями и смешками. Гуляющие двигались в противоположных направлениях двумя потоками, как бы настигая друг друга. Казалось, от такого долгого шарканья у людей должны стереться, укоротиться ноги.

За площадью Кавура, где был один из конечных пунктов этого маршрута, уже темнело чистое поле. На противоположном конце, за площадью Юлия Цезаря, тоже была темнота. Так что «гулянье» — будоражащее, волнующее — происходило между этими зонами темноты.

А вот с вокзалом были связаны мечты о приключениях. Поезда. Станционный колокол. Живая изгородь, а за ней — разветвляющиеся колеи. Едва умолкал станционный колокол, как на стрелке уже можно было увидеть состав: он вырастал в тишине — шум колес долетал позже. Иногда проходил синий поезд: в нем были спальные вагоны. Как-то в одном из окон поднялась шторка и показался синьор в пижаме.

Однажды после странного дня, когда говорить уже было не о чем, мы с Титтой, Монтанари и Луиджино Дольчи сфотографировались последний раз у моря, поклонились нашим любимым местам, и друзья проводили меня на станцию. Какие-то типы на привокзальной площади все поглядывали на меня. В станционном баре мы заказали себе по стаканчику вермута — это мы-то, никогда не бравшие в рот вина! — и я поднялся в вагон. Монтанари сказал: «Федерико выходит на международную арену». А Титта добавил: «Порка ма...» Гудок, сильный толчок, от которого, казалось, из вагона сейчас вылетят все заклепки, и поезд тронулся — дома и кладбище поплыли назад.

Я уехал из Римини в 1937 году. А вернулся туда в 1946-м и оказался среди сплошных руин. Ничего больше не было. Но из развалин доносился наш местный говор — такие привычные интонации и зовущий крик: «Дуилио, Северино!» Странные, забавные имена.

От многих домов, в которых я когда-то жил, ничего не осталось. Люди говорили о фронте, о пещерах Сан-Марино, где все укрывались от бомбежек, и мне было неловко оттого, что катастрофа обошла меня стороной. Потом мы бродили по городу, хотелось посмотреть, что все же уцелело. Совсем не пострадала

маленькая средневековая площадь, где мы устраивали свои «битвы». Среди всех этих развалин она казалась декорацией архитектора Филиппоне в Чинечитта. Меня поразила активность людей, нашедших себе приют в деревянных бараках: они уже обсуждали планы строительства пансионатов и гостиниц, гостиниц, гостиниц... Что за поразительная страсть к строительству домов!

На площади Юлия Цезаря нацисты повесили трех риминцев. Теперь здесь лежали на земле цветы. Помню, я реагировал на все это как-то по-детски. Разрушения казались мне несоразмерно большими. Как же так, нет больше здания Политеамы, нет того дерева, того дома, квартала, кафе, школы! Мне представлялось, что уважение к некоторым вещам должно было удерживать от подобных крайностей. Да, война — это война, но зачем же разрушать все подчистую?

Потом мне показали большой макет города, выставленный в витрине. Ходили разговоры, что американцы обещали все восстановить за свой счет, в порядке возмещения убытков. И этот макет был прообразом будущего Римини. Горожане разглядывали его. Потом говорили: «Похоже на американский город. А кому он нужен, американский-то?»

Возможно, что мысленно я уже раньше вычеркнул Римини из своей жизни. Война же сделала это фактически. В то время мне казалось, что, поскольку исправить уже ничего невозможно, все должно так и остаться навсегда.

Между тем свой Римини я вновь нашел в Риме. Римини в Риме — это Остия.

До того вечера меня никогда не тянуло в Остию. Я слышал, что люди называли ее «пляжем, созданным по приказу дуче», слышал, что, мол, «теперь у Рима тоже есть море», и одно это вызывало во мне чувство антипатии к Остии. Кстати, живя в Риме, я даже не знал, в какой стороне море.

Вечерами — уже было введено затемнение, и автобусы ходили тихо, с защитными синими фарами,— в полумраке Рим еще больше, чем обычно, походил на большую заброшенную захолустную деревню. Мы с Руджеро Маккари и группой коллег что-то весело отмечали в одной из пиццерий. Выпили, конечно, и в помещении нам показалось тесно. И тут, в разгар хмельного веселья, Руджеро вдруг сказал: «Все за мной. Поехали на трамвае!»

Выйдя из трамвая после ночной поездки, я вдруг почувствовал, что воздух стал как-то свежее. Мы были в Остии. Пустынные аллеи, колышущиеся на ветру высокие деревья, а за бетонной балюстрадой, как в Римини, — море. Оно казалось черным. Во мне проснулась тоска по Римини, была в этом моем

открытии какая-то тайная радость, радость от мысли, что рядом с Римом есть местечко — ну настоящий Римини.

Часто, отправляясь на прогулку, я бессознательно вывожу свою машину на дорогу, ведущую в Остию. В Остии я снимал «Маменькиных сынков», потому что она для меня — воображаемый Римини и даже больше похожа на мой родной город, чем нынешний настоящий Римини. Остия воспроизводит Римини как театральная декорация,— театральная и потому безобидная. Это мой город, почти очищенный, свободный от всяких личных настроений, обид и неожиданностей. В общем, это словно бы восстановленный декораторами город моей памяти, в который можно вернуться — как бы это сказать поточнее?— только туристом, так, чтобы он тебя не засосал.

«В настоящий момент в Римини есть тысяча пятьсот отелей и пансионов, более двухсот баров, пятьдесят дансингов, пляж протяженностью пятнадцать километров. Ежегодно к нам приезжает полмиллиона гостей. Половина из них — из-за рубежа. Ежедневно здесь приземляются самолеты из Англии, ФРГ, Франции, Швеции...».

Я снова в Римини — этого потребовала работа над книгой. А сведения о городе сообщает мне сын моего школьного товарища. Да, теперь уже встречаются наши дети. «Ты помнишь Антея, носильщика с нашего вокзала? Сейчас он владелец нескольких отелей». «Мои крестьяне,— говорит Титта,— бросили землю и построили четыре отеля с ресторанами в Барафонде». «Ты видел наш небоскреб?» «Один здешний деятель создал целую сеть отелей: и на холмах, где приезжие могут отдыхать весной и осенью, и в горах — для зимнего отдыха. Он, видите ли, не желает расставаться со своими летними клиентами и держит их при себе круглый год».

Открывающемуся передо мной Римини не видно конца. Прежде город со всех сторон обступала темнота, и тянулась она на многие километры; вдоль побережья проходила только одна, да и то разбитая, дорога. Изредка, словно призраки, возникали здания «фашистского стиля» — так называемые «морские лагеря». Зимой едешь, бывало, на велосипеде в Ривабеллу — и слышно, как в окнах этих домов свистит ветер: ставни растаскивали на дрова.

Теперь темноты нет вообще. Зато есть пятнадцатикилометровая цепь отелей и светящихся вывесок и нескончаемый поток сверкающих автомашин, этакий Млечный Путь из автомобильных фар. Свет, всюду свет: ночь исчезла, отступила в небо, в море. Светло даже в деревне, в каком-нибудь Ковиньяно. Там сейчас открыли роскошный ночной клуб,

каких не увидишь и в Лос-Анджелесе или в Голливуде, и находится он как раз на месте прежних крестьянских гумен, где раньше только собаки лаяли. А теперь эти места напоминают восточные сады: музыка, джук-боксы, многолюдье, мелькание ослепительных реклам, страна забав, Лас-Вегас.

Я видел отели из стекла и меди, а за стеклами — танцующих, видел людей, сидящих на террасах, магазины, универмаги, огромные, освещенные лампами дневного света, открытые всю ночь, а в них — готовое платье, самые модные вещи, добравшиеся уже и сюда, — настоящая Карнаби-стрит, поп-арт, ночные рынки с самыми невероятными консервами (ризотто по-милански с шафраном!). Всюду царила атмосфера фальши и благополучия, и еще — беспощадная конкуренция: в некоторых пансионах за тысячу с лишним лир тебе давали и завтрак, и обед, и ужин, и комнату, и кабину у моря. Все за какую-то горстку монет.

Я уже перестал понимать, куда я попал. Разве не стояла на этом месте новая церковь? А куда девался проспект Триполи? Неужели мы в Римини? И опять меня охватило то же чувство, какое я испытал, вернувшись сюда сразу после войны. Тогда я увидел сплошные развалины. Теперь с таким же смятением я смотрел на сплошное море света и стекла.

Фотограф Мингини, удовлетворенно посмеиваясь над моим изумлением, гнал машину, чтобы показать мне еще и аквариум, и самые красивые здания «Гранд-отеля», и новые кварталы. То и дело я слышал: «Три месяца назад на этом месте ничего не было, а теперь такой-то приобрел участок еще и на другом берегу реки. Уже есть проект строительства над Мареккьей четырех небоскребов, объединенных бетонным кольцом, — это будет гараж на две тысячи автомобилей». На огромном кольце, которое обовьет небоскребы как венок, высадят деревья: гуляя по нему, можно будет подниматься вверх. Прямо комикс в духе Флеша Гордона: дворец царя меркуриан Рибо.

Люди, съехавшиеся сюда со всего света, продолжали заходить в магазины и среди ночи (лица их от реклам и вывесок становились желтыми, красными, зелеными), чтобы купить подкрашенное мороженое, рыбу, привезенную из Испании, плохо приготовленную пиццу. Они совсем не спали, потому что музыкальные автоматы были

у них даже под кроватью, неумолчное завывание певцов-крикунов и электрогитар оглушало гостей непрерывно, на протяжении всего сезона. И день переходил в ночь, а ночь в день без всякой паузы. Один сплошной день продолжался четыре месяца подряд, как на Северном полюсе. У Мингини глаза блестели от удовольствия. «Ты уехал в Рим, — сказал он, — а

здесь-то, здесь...». Он был прав. Я чувствовал себя чужаком, обойденным, какой-то козявкой. Я присутствовал на празднике, который был уже не для меня: по крайней мере для участия в нем не оставалось больше ни сил, ни желания. И тщетно было ждать, когда стемнеет, чтобы отправиться на поиски какого-нибудь уголка, сохраненного памятью. Шумное веселье не кончалось. Там, в верхних этажах домов, над кронами деревьев, виднелись освещенные окна, из них вырывалась магнитофонная музыка. На молу, где прежде было совсем уж темно и где за гранитными глыбами находили себе приют обнимающиеся парочки, теперь тоже гремела музыка, компании шведов веселились на террасах рыбных ресторанов. По другую сторону мола, где когда-то можно было разглядеть лишь редкие мерцающие фонарики рыбацких лодок, сейчас змеились гигантские гирлянды огней.

Наконец мы расположились на террасе риминского Городского клуба. Приехавший сюда с нами Титта вдруг странно притих. А я почему-то вспомнил, как еще до войны мы с Титтой ходили в кружок любителей драматического искусства и там шарили по карманам пальто самодеятельных артистов. И даже украли семьдесят три лиры, которые позволили нам всю зиму лакомиться пирожными и шоколадом. Но однажды мы услышали, как владелец пальто сказал: «Ну, попадись мне эти двое, что сперли у меня семьдесят три лиры, я им... оторву!» А мы в этот момент сидели в каком-нибудь шаге от него, заслонившись страницами прикрепленной к планке «Иллюстрационе итальяна».

И вот теперь Титта, глядя на это море людей, для которых не существовало ночи, вдруг встрепнулся и чуть насмешливо спросил: «Скажите-ка, синьор Феллини,— вы же любите во все вникать,— что все это значит?» И заторопился домой, спать: утром у него разбиралось какое-то дело в Венеции. Мингини решил его проводить. Я остался один. Тихо было лишь в старой части города, да и света там было поменьше. Медленно ведя машину по улицам, я увидел в одном из маленьких кафе человека в майке. Это был Демос Бонини, мой компаньон по фирме «Феб», — сейчас он недурно гравировал на меди. Бонини курил, а рядом с ним сидел Луиджино Дольчи, «укротитель коней Гектор». Оба держали между колен по бутылке содовой. Демос, должно быть, рассказывал что-то смешное, потому что Луиджино хохотал, качая головой, и утирал слезы кулаками — совсем как в школе. Продолжая кружить по городу, я два или три раза проехал мимо своего отеля. Спать не хотелось. И я отдался спокойному и праздному течению мыслей. В душе шевелилось смутное чувство горького недоумения: каким образом все, что я уже привел в порядок, рассортировал и упрятал в архив, вдруг выросло до

гигантских размеров, выросло, не спросив у меня ни разрешения, ни совета? Я даже, кажется, чувствовал себя обиженным! Рим мне представился вдруг более уютным, маленьким, обжитым, домашним. Короче — более моим. Мной даже овладело чувство какой-то нелепой ревности. Хотелось спросить у всех этих шведов и немцев: «Да что, в конце концов, хорошего вы здесь нашли? Зачем вы сюда приезжаете?»

Но тут двое каких-то парнишек знаком руки попросили их подвезти. Я открыл дверцу машины. Ребята Держались очень вежливо, скромно. У одного из них были длинные белокурые локоны. У другого чуть не до самого носа доходила детская челка; на нем были оранжевые бархатные брюки и рубашка, отделанная кружевами какого-нибудь восемнадцатого века.

Поскольку оба сидели не открывая рта, трудно было понять, откуда они — из Стокгольма, Амстердама или, может, из Англии. Наконец я спросил: «Вы откуда?» «Из Римини», — ответили ребята. Удивительно, до чего же они все одинаковые, у всех у них одна общая родина.

«Вы можете высадить нас здесь?» — спросили ребята немного погодя. Когда я открыл дверцу, музыка, которую слышно было еще издали, стала оглушительной. Она неслась со стороны полей, оттуда, где светилась вывеска «Мир иной». Ребята поблагодарили меня и направились ко входу. Немного поколебавшись, я оставил машину и последовал за ними. Фасадом это заведение смотрело на дорогу, а позади была обширная утрामбованная площадка, уходившая куда-то вдаль, в поля, где к музыке примешивался запах сена. Под большим, похожим на цирковой, шатром находился ночной клуб, там танцевали тысячи юношей и девушек.

Меня они не замечали. Мы для них — никто, что-то вроде гарибальдийцев на пенсии, и наши дела их не интересуют. Пока мы обсуждали проблемы перехода от неореализма к реализму, спорили о качествах кинокамеры «Пансинор» и т. д., эта молодежь потихоньку выросла и вот теперь стала перед нами лагерем, как армия нагрянувших внезапно инопланетян: — загадочных, игнорирующих нас.

Я сел за один из столиков. Рядом парень ласкал девушку, целовал ее, нежно щекотал ей нос. По всему было видно, что это его девушка. Потом пришел другой парень из той же компании и сел на место первого, который отправился за арбузом. Меня удивило, что второй парень обращался с девушкой точно так же, как ушедший. Вскоре первый вернулся и стал есть арбуз, поглядывая, как приятель целует его девушку. Наконец приятель ушел, растворился среди танцующих, а я придвинулся к парню и,

надеясь понять, как он терпит столь явную измену, спросил: «Разве эта девушка не твоя?» «Нет, не моя,— ответил он.— Просто ей нравится быть со мной»

До лица я никогда не задумывался над тем, какому занятию посвящу свою жизнь; мне не удавалось представить себя в будущем. Профессия, думал я,— это нечто неизбежное, как воскресная месса. И я никогда не загадывал: «Вот вырасту и буду тем-то или тем-то». Я думал, что вообще никогда не стану взрослым. В сущности, не так уж я и ошибся.

Со дня своего рождения и до момента, когда я впервые попал в Чинечитта, за меня жил кто-то другой — человек, который лишь изредка, причем тогда, когда я меньше всего этого ожидал, одаривал меня какими-то обрывками своих воспоминаний. И потому я должен признаться, что в моих фильмах-воспоминаниях воспоминания от начала и до конца выдуманы. Впрочем что от этого меняется?

Так вот. В детстве я сам мастерил себе марионеток. Сначала рисовал на картоне фигурки, потом вырезал их, приделывал к ним головы, слепленные из глины или из пропитанной клеем ваты. Напротив нас жил один здоровенный дядя с рыжей бородой. Он был скульптором и частенько с любопытством заглядывал в продовольственный склад моего отца, где его приводили в восторг черные и пузатые сыры «пармиджано». Он утверждал, что это «произведения чистого искусства», и все уговаривал отца одолжить ему парочку — для вдохновения, но отец обычно переводил разговор на другое. Однажды скульптор увидел, как я, сидя в уголке, с чем-то возжусь, и научил меня пользоваться жидким гипсом и пластилином. Я даже краски делал себе сам, дробя и растирая кирпич. В одном из переулков, по которому я обычно ходил к своему репетитору (а с репетитором мне приходилось заниматься круглый год, так как в школе я ничего не усваивал), жил Амедео — маленький беззубый человечек который, напевая что-то себе под нос, мастерил превосходные вещи из кожи. Амедео относился ко мне с симпатией и дарил обрезки кожи, валявшиеся у него на полу. Чуть подальше жили два столяра — близнецы, которые только тем и отличались друг от друга, что один был глухим, а другой постоянно насвистывал. В их мастерскую я тоже любил заглядывать и они давали мне плашки мягкого дерева. В общем, если подумать, то можно, пожалуй, сказать, что фантазия у меня всегда как-то связывалась с ручным трудом.

Меня никогда не занимали никакие игры, кроме марионеток, красок и изготовления объемных картинок-раскладок, которые я сам рисовал на тонком картоне, вырезал и склеивал. И все. Ни

разу в жизни я не наподдал ногой мяча. Мне нравилось также, запершись в туалете, часами пудрить себе лицо, приделывать усы и бороду из пакли, наводить жженой пробкой баки и мефистофельские брови.

Да и в кино, мальчишкой, я бывал не часто. Обычно у меня не было на это денег, мне их не давали. Кроме того, в кинотеатре «Фульгор», куда я обычно ходил, могли и поколотить. На местах «для простой публики», то есть на расставленных перед самым экраном расшатанных скамьях, во время некоторых сцен в приключенческих или военных фильмах между мальчишками вспыхивали яростные потасовки: все орали, норовили ударить друг друга башмаком по голове, катались под скамейками. Дело завершалось вмешательством Ушацы — злобного верзилы, бывшего боксера, бывшего уборщика пляжа, бывшего рыночного грузчика. Теперь он носил красную феску и целлулоидный козырек и работал капельдинером в кинотеатре. Расправлялся он с нами просто как бандит.

Мое первое воспоминание о кино связано, пожалуй, с фильмом «Мацист в аду». Я сидел на коленях у отца в битком набитом зале; было жарко, пахло дезинфекцией, отчего першило в горле и немножко мутило. В этой слегка одурманивающей атмосфере на меня, помню, произвели впечатление желтоватые изображения с множеством больших тетенек. Остались у меня в памяти и диапозитивы, которые показывали нам священники в просторной комнате с деревянными скамьями,— это были черно-белые фотоснимки церквей. Ассизи, Орвьето. Но особенно запомнились мне киноафиши: они меня просто завораживали. Как-то вечером я с одним своим другом, вооружившись лезвием «жилетт», вырезал из афиши изображение актрисы Эллен Майо, казавшейся мне необыкновенно красивой. Это был фильм с Маурицио Д'Анкора, по-видимому «Венера»: герой клал голову на рельсы, а потом в кадре возникало огромное лицо Эммы Граматики. Она произносила: «Нет!» — и герой поднимал голову, просто так, в силу телепатии.

Я не знаю классиков кино — Мурнау, Дрейера, Эйзенштейна. К стыду своему, я никогда не видел их фильмов.

Приехав в Рим, я стал ходить в кино чаще — каждую неделю или раз в две недели, когда не знал, как убить время, и еще — если после фильма выступали артисты варьете. Моими излюбленными кинотеатрами были «Вольтурно», «Фениче», «Альчоне», «Бранкаччо». Варьете, как и цирк, всегда меня волновало. Для меня кино — это гудящий голосами и пропахший потом зал, капельдинерши, жареные каштаны, «пипи» малышей, атмосфера светопреставления, катастрофы, облавы, суматоха, предшествующая эстраднему концерту, музыканты, занимающие свои места в оркестре, настройка инструментов, голос комика, шаги девушек за занавесом или люди,

выходящие зимой через запасную дверь в переулок, немножко обалдевшие от холода, — кто напевает мотивчик из только что увиденного фильма, кто смеется, кто мочится в уголке.

И все же кино имело какое-то отношение к моему приезду в Рим; я пересмотрел множество американских фильмов, в которых весьма привлекательная роль отводилась журналистам. Названий этих фильмов я не помню — столько лет прошло, — но ясно, что показанная в них жизнь журналистов произвела на меня весьма сильное впечатление: в общем, я тоже решил стать журналистом. Мне нравились их пальто, манера носить шляпу, слегка сдвинув ее на затылок.

Какой это был год? 1938-й, 1939-й? Я работал репортером, и главному редактору газеты — он был к тому же еще и портным, разговаривал, держа в губах булавки, да и вообще, казалось, состоял из одних ниток, ленточек, иголок — понадобилось интервью с Освальдр Валенти. Таким образом, однажды утром я впервые оказался в Чинечитта. Мне хотелось выглядеть таким же раскованным, как Фред Макмюррей в роли журналиста, но в действительности я очень робел и, стоя на солнцепеке и разинув от удивления рот, глазел на башни, эскарпы, коней, темные плащи, закованных в железные латы рыцарей и самолетные пропеллеры, поднимавшие в нужных местах тучи пыли. Призывы, вопли, залиvistые трели свистков, грохот огромных колес, звон копий и мечей, Освальдо Валенти на каком-то подобии колесницы, ободья которой усеяны острейшими шипами крики статистов, изображающих объятую ужасом толпу, зловещий, захватывающий дух хаос... Перекрывая всю эту сумятицу, какой-то мощный металлический голос отдавал приказания, звучавшие как приговор: «Красный свет — группа «А» атакует слева! Белый свет — группа «варвары» в панике бежит! Зеленый свет — всадникам поднять; коней на дыбы и вместе со слонами идти в

наступление! Группам «Е» и «Ф» упасть на землю! НЕ-МЕД-ЛЕН-НО!»

От тембра голоса, звучавшего через мегафон, от четких приказаний начинало даже казаться, что ты очутился на вокзале или в аэропорту в момент какой-то страшной катастрофы. Я только никак не мог понять, откуда доносится этот голос, и был немного встревожен сердце билось учащенно. Потом, совершенно неожиданно, во внезапно наступившей тишине невероятно длинная стрела подъемного крана поплыла по воздуху и стала подниматься вверх, все выше, выше, вот она уже над постройками, над съемочными павильонами, над деревьями, над башнями — вверх, еще вверх, к облакам, и, наконец, остановилась в беспощадном свете заходящего солнца, слепившего миллионами своих лучей. Кто-то дал мне свой бинокль: там, на километровой, наверное, высоте, в прочно привинченном к площадке стрелы кресле «фрау», в сверкающих кожаных крагах, с шейным платком из индийского шелка, в шлеме и с болтающимися на груди тремя мегафонами, четырьмя микрофонами и двумя десятками свистков сидел человек. Это был он Режиссер. Блазетти.

Тогда я думал, что не гожусь в режиссеры. У меня не было склонности к тираническому подавлению чужой воли, не было настойчивости, педантизма, привычки

трудиться до седьмого пота и многого другого, а глав ное — властности. Все эти качества не свойственны моему характеру. С детства я отличался замкнутостью, любил одиночество и был раним и чувствителен чуть не до обморока. Да и до сих пор, что бы там обо мне ни говорили, я очень робок. Ну можно ли было все это совместить с высокими сапогами, мегафоном, громкими приказами — традиционными аксессуарами кино? Быть режиссером фильма — это все равно что командовать матросней Христофора Колумба, которая требует повернуть назад. Куда ни глянь, вечно видишь лица осветителей с написанным на них немym вопросом: «Дотторе, неужели и сегодня вы заставите нас торчать здесь до самого вечера?..» Не проявишь немного властности, и тебя самого очень любезно выставят из павильона.

Я уже был сценаристом, работал на съемочной площадке, когда приходилось по ходу дела менять сцены и реплики, и все удивлялся: как это режиссеру удается держаться от актрис на приличном расстоянии. В такой кутерьме было трудно написать какой-нибудь диалог; меня страшно раздражала необходимость коллективной деятельности, когда все над чем-то трудятся сообща и при этом разговаривают во весь голос. А кончилось дело тем, что сейчас хорошо работать я могу только в сутолоке, как в

те времена, когда я был журналистом и писал статьи в последнюю минуту, не обращая внимания на редакционный хаос.

Мне больше нравились съемки не в павильоне, а на натуре. Подлинным новатором в этом деле был Росселлини. Благодаря работе с ним и нашим поездкам во время съемок его картины «Пайза» я открыл для себя Италию. До того времени я видел не так уж много — Римини, Флоренцию, Рим и несколько южных городков, куда меня заносило вместе-с эстрадными труппами; это были селения и городки, погруженные в ночь средневековья, они мало чем отличались от селений и городков моего детства, разве что люди говорили там на других диалектах. Мне нравилось умение Росселлини превращать работу над фильмом в приятное путешествие, в загородную прогулку с друзьями. По-моему, в этом как раз и было семя, давшее добрые ростки. Сопровождая Росселлини во время съемок фильма «Пайза», я вдруг ясно понял — какое приятное открытие! — что фильм можно делать так же свободно, с такой же легкостью, с какой ты рисуешь или пишешь, делать его день за днем, час за часом, наслаждаясь, мучаясь и не слишком заботясь о конечном результате; что здесь завязываются такие же тайные, мучительные и волнующие отношения, какие складываются у человека с его собственными невротами; и что сложности, сомнения, колебания, драматические ситуации и напряжение сил в кино примерно такие же, какие приходится преодолевать художнику, который добивается на полотне определенного тона, или писателю, который зачеркивает и переписывает, исправляет и начинает все сызнова в поисках единственного верного образа — ускользающего и неосязаемого, прячущегося среди тысячи возможных вариантов. Росселлини искал свой фильм, гонялся за ним по дорогам, не обращая внимания на танки союзников, проходившие в каком-нибудь метре от него, на людей, которые высывались из окон, что-то кричали и пели, на сотни каких-то типов, шнырявших вокруг в надежде что-нибудь нам всучить или что-нибудь у нас стащить, сначала в этом раскаленном аду, в этом вселенском лазарете — Неаполе, а потом и во Флоренции, и в Риме, и в бескрайних болотах у реки По; невзирая на всевозможные трудности, на то, что полученные разрешения в последний момент аннулировались, планы срывались, а деньги непонятным образом таяли; не обращая внимания на увивавшихся вокруг и связывавших его по рукам и ногам самозванных продюсеров, которые с каждым днем становились все более жадными, капризными, лживыми, готовыми на любую авантюру.

...Так вот, у Росселлини я, пожалуй, научился (процесс этот никогда не облакался в словесную форму, никогда не носил

характера какой-то программы) умению сохранять равновесие и идти вперед в самых сложных и неблагоприятных условиях; и еще я перенял его естественную способность оборачивать даже эти сложности и противоречия себе на пользу, перерабатывая их в чувства, в эмоциональные ценности, в определенную точку зрения. Да, именно так работал Росселлини: он жил жизнью своего фильма, относясь к ней как к удивительному приключению, которое нужно в одно и то же время и переживать и отображать. Его свободное, непринужденное обращение с действительностью, всегда внимательное, ясное, пристрастное отношение к ней, его умение легко и просто находить неосязаемую и точную грань, отделяющую безразличие отчужденности от неуместного участия, позволяло ему охватывать и рассматривать реальную действительность во всех ее измерениях, видеть вещи одновременно и изнутри и снаружи, снимать на пленку сам воздух, окружающий их, раскрывать все самое неуловимое, сокровенное, волшебное, что есть в жизни. Это ли не настоящий неореализм? Вот почему, когда речь заходит о неореализме, ссылаться можно только на Росселлини. Остальные создавали просто реалистические, веристские произведения или пытались свести свой талант, свое призвание к некой схеме, рецепту. Даже в последних фильмах Росселлини, которые он снимал либо потому, что уже получил аванс, либо потому, что его увлекла какая-то идея, которую он тут же забыл,— так вот, в фильмах, порой для него обременительных, делавшихся без всякой охоты, даже в них всегда присутствуют элементы, в которых угадываешь его глаз, его ощущение действительности, схваченной в постоянной трагичности,— трагичности почти священной именно потому, что она маскируется мучительной обыденностью самых банальных поступков, самых распространенных привычек, самых простых вещей. Казалось, достаточно Росселлини бросить свой легкий, рассеянный взгляд на какую-нибудь ужасную ситуацию, чтобы навсегда сохранилась неизменной ее впечатляющая сила: словно ужас этот сам находил для себя пищу в откровенной бессознательности обращенного на него взгляда. И такой взгляд, такая манера смотреть на вещи совпали как раз с периодом, когда все происходившее само по себе уже было историей, то есть готовым повествованием, готовым образом, готовой диалектикой. И пока реальная действительность оставалась тяжелой, неустроенной, неустойчивой, трагичной послевоенной действительностью, сохранялась и какая-то чудесная связь между нею и холодным взглядом наблюдавшего ее Росселлини.

Потом, когда положение изменилось и такая манера, такой

способ смотреть на вещи стали нуждаться в большей углубленности, поскольку сама действительность становилась все сложнее, все скрытнее и утрачивала свою внешнюю драматичность, Росселлини, который был так влюблен в жизнь, которому так нравилось жить с риском, полноценно, не сдерживаясь и ни от чего не отказываясь, по-видимому, решил, что не участвовать в жизни лишь ради того, чтобы иметь возможность смотреть на нее со стороны, размышлять, раздумывать над ней, фиксировать ее взглядом, сохранившим все ту же чистоту, все ту же остроту,— слишком дорогое удовольствие. И тогда он, вероятно, подумал, что жизнь все же стоит прожить самому; не следует оставаться вне ее, совершенствуя или сберегая в целостности и неприкосновенности свое орудие восприятия, предохраняя его от помутнения, от близорукости страстей, желаний, алчности. Подумал, но не сделал и как бы вступил в спор с этой частью самого себя, отринул ее, отказался от нее, заявив, что она — эта часть его самого — незрелая, инфантильная, порочная, аристократичная и вообще никому не нужна.

Но в его настойчивом стремлении утверждать — что он и делал на протяжении нескольких лет — свое несогласие, свое презрение ко всему, не носящему откровенно дидактического характера, есть, по-моему, и элемент ностальгии, обиды и растерянности, словно он понимал, что чему-то изменил, что-то предал. Возможно, конечно, что это мое толкование абсолютно субъективно, что оно — всего лишь отражение, и тоже искаженное, растерянности и ностальгии человека, который не сумел или не смог стать другим.

Росселлини был для меня чем-то вроде столичного жителя, который помог мне перейти улицу. Не думаю, чтобы он оказал на меня глубокое влияние — в том смысле, какой вкладывается обычно в это слово. Я признаю за ним, по отношению к себе, известное первородство — как первородство Адама; он был своего рода прародителем, от которого произошли мы все. Определить со всей точностью, что именно я от него унаследовал, нелегко. Росселлини помог мне перейти от смутного периода абулии, движения по замкнутому кругу, к этапу кинематографа. Моя встреча с ним и фильмы, которые мы делали вместе, важны для меня; это было чем-то вроде дара судьбы и произошло без всякого расчета или сознательного стремления с моей стороны. Просто я созрел для дела, а рядом оказался Росселлини.

Когда впоследствии я сомневался и колебался, не зная, браться ли за предложенную мне первую режиссерскую работу, именно эти милые моему сердцу воспоминания придали мне

храбрость.

С каких философских позиций вы подходите к работе над фильмом? Какую задачу ставите перед собой, снимая его? Есть ли у вас какая-то иная, скрытая, цель, кроме стремления развлечь публику?.. Я никогда не знаю, что отвечать на такие вопросы. Мне кажется, фильмы я делаю потому, что не умею делать ничего другого, да и сами обстоятельства как-то очень спонтанно, очень естественно подводили меня к сознанию этой неизбежности. Как я уже говорил, мне никогда не приходило в голову, что я стану режиссером, но с первого же дня, с первого же раза, когда я крикнул: «Мотор! Начали! Стоп!» — мне показалось, что я этим занимался всегда и ничего другого делать просто не могу. Это был я сам, это была моя жизнь. Вот почему, делая фильмы, я стремлюсь лишь следовать своей природной наклонности, то есть рассказывать средствами кино всякие истории, созвучные моему образу мыслей, истории, которые я люблю придумывать, закручивая в один запутанный клубок и правду, и фантазию, и желание поразить, исповедаться, самооправдаться, и откровенную жажду нравиться, привлекать к себе внимание, морализировать, быть пророком, свидетелем, клоуном... смешить и волновать. Требуется еще какая-нибудь побудительная причина? «Огни варьете» я задумал и прочувствовал как свой собственный фильм; в нем были воспоминания — и подлинные и вымышленные — о тех временах, когда я разъезжал по Италии с группой эстрадных артистов. Это были первые кинозарисовки той итальянской провинции, которую я увидел когда-то из окон вагонов третьего класса или из-за кулис жалких театриков в крошечных селениях, лепившихся на открытых всем ветрам макушках гор или тонувших в тумане мрачных долин. Фильм мы ставили вдвоем — Латтуада и я. Главным был Латтуада с его способностью принимать решения, с профессиональной уверенностью, которую придает опыт, Латтуада со свистком в руках и в режиссерской шляпе. Это он командовал: «Мотор! Начали! Стоп! Всем уйти! Тихо!» Я же находился при нем, занимая весьма выгодную позицию человека, ни за что не несущего ответственности. А с «Белым шейхом» все шло как-то странно. Продюсер Карло Понти купил у Антониони короткий сюжет — всего три или четыре странички — о мире фото-

романов: на эту тему у режиссера уже был документальный фильм «Милые обманы».

Делать фильм — я имею в виду сам процесс его постановки — по тем временам было целым событием. Впрочем, разве сегодня это не так?

Понти предложил Пинелли и мне написать сценарий.

Позднее к нам должен был присоединиться еще и Флайяно.

Мы намеревались снять ироничный и пронизанный чувством горечи фильм о романтических и сентиментальных иллюзиях, которые сеял в душах людей придуманный мир комиксов.

Как-то Пинелли сказал мне: «А почему бы нам не показать историю новобрачной, которая убегает из дому, чтобы познакомиться со своим любимым киноартистом?» Я, словно пума, вцепился в эту идею: «Тогда пусть она убегает во время свадебного путешествия!» Потом мы уже вместе добавили эпизод посещения папы римского, сцены с грозными родственниками, показали комический героизм покинутого супруга, пытающегося скрыть свой позор. Однако на Антониони история в том виде, в каком преподнесли ее мы, не произвела впечатления, он слушал молча, качал головой — в общем, явно сомневался. Тогда за дело взялся другой продюсер — коммендаторе Мамбронио — здоровенный миланец с седыми прилизанными волосами, с очками в золотой оправе и с улыбкой человека, умудренного жизненным опытом. Не было большего удовольствия для Мамбронио, чем собрать за своим столом сценаристов и довести до их сведения, что он просто не представляет себе, как можно жить в квартире, где нет хотя бы трех ванных комнат. После чего он молча заглядывал нам в глаза, надеясь прочесть в них недоверие, но мы, жившие надеждами на аванс или гонорар, изображали на своих лицах лишь явное восхищение. Затем Мамбронио, заявив, что обувь следует покупать только в Лондоне, несколько непоследовательно добавлял, что, если бы его «синьора» вышла к столу с ненакрашенными губами, он от возмущения снял бы... пиджак. И вновь он бросал в нашу сторону суровый взгляд, на который мы отвечали все теми же изывлениями восторга. И вообще коммендаторе Мамбронио вечно всех учил правилам хорошего тона, охотно раздавал советы на все случаи жизни и адреса магазинов, а сам лезвием «жилетт» разрезал каждую сигарету на четыре части и складывал их в малюсенькую коробочку, так и ожидая, что кто-нибудь не выдержит и спросит: «Коммендаторе, а для чего вы их режете?» Тогда он со снисходительной улыбкой человека, много повидавшего на своем веку, смог бы ответить: «А для того, чтоб меньше курить, друг мой», — и добавить своим хорошо поставленным голосом дублера: «И вам советую делать так же». Зато все пальцы у него были в порезах. В общем, Мамбронио купил наш сюжет у Понти, намереваясь поручить постановку Латтуаде, потом сценарий еще долго переходил от одного продюсера к другому, пока наконец не оказался на столе у Луиджи Ровере, который однажды, взглянув на меня с

неприязню, сказал: «А почему бы тебе самому не сделать этот фильм? Ведь поработал же ты пару дней над картиной «Закрытые ставни» и справился вполне прилично».

Фильм «Закрытые ставни» должен был снимать в Турине Джанни Пуччини, но у него начался приступ тяжелой меланхолии, и Ровере отправил в Турин меня — помочь режиссеру, пока на смену ему не пришлют Коменчини. Я отснял несколько небольших сценок на набережной По, потолкался среди людей, с любопытством наблюдавших за нашей работой, но не очень охотно вступавших в разговоры. А мне было все равно: какой с меня, временного, спрос? И, едва Коменчини приехал, я отбыл в Рим. Но Ровере настаивал: «Да ладно тебе, возмись, сделай сам! Ну как не стыдно?» Ровере был удивительно похож на одного моего дядюшку из Гамбеттолы, который не в пример всем моим деревенским родственникам внушал мне чувство этакого опасливого почтения. Он не верил ни единому моему слову; стоило мне открыть рот, как дядя сразу, даже не взглянув на меня, заявлял: «Не верю. Все это враки». С другой стороны, сюжет мне нравился, да и приключенческие комиксы были моей страстью. Разве не я работал в издательстве «Нербини», когда там шли приключенческие серии, разве не я писал тексты для комиксов Флеша Гордона, после того как издатель решил запустить их в Италии?

А фанатичные поклонники кинозвезд вызывали мое любопытство еще в те времена, когда я сотрудничал в журналах «Чинемагадзино» и «Чинеиллюстрато», вел рубрику «Почта читателей» и в заметках, которые подписывал псевдонимом «Арамис», откликался на читательские исповеди, исполненные мечтаний и восторгов. В общем, этот мир я знал хорошо.

Вот так однажды утром я, к собственному удивлению, оказался в павильоне, где должен был отснять первые пробы, и, прильнув к видоискателю, смотрел на изумленное лицо Леопольде Триесте, который в свою очередь пытался разглядеть меня за кинокамерой. Надо сказать, что сначала на роль молодожена я хотел пригласить Пеппино Де Филиппе, но Ровере решительно замотал головой: «Он не принесет в кассу ни лиры. Возьми уж лучше Крокколо». Крокколо почему-то казался ему ужасно смешным, и даже теперь при одном упоминании этого имени Ровере смеялся до слез. Как знать, возможно, мне и пришлось бы уступить, не очутись я однажды по ошибке в просмотровом зале «Текностампы». Там на экране тянулась одна нескончаемая сцена: шел просмотр отснятого за день материала к какой-то псевдомексиканской картине с весьма драматическим религиозным сюжетом: в ней рассказывалось о жизни одного

священника, принявшего страдания за веру. Называлась она «На пути к Гваделупе». В кадре была беспредельная, уходящая за горизонт песчаная равнина, по которой двигалась, незаметно, но неуклонно приближаясь, черная точка. Точечка постепенно увеличивалась, было ясно, что она должна вырасти до крупного плана, но сколько для этого понадобится времени! Вот уже можно разглядеть человека в пончо и в широкополой шляпе. В темном зале кто-то произнес: «Ага, это он, падре Бирильо». И тут наконец показали крупным планом священника-страстотерпца. Он медленно поднял голову: под полями сомбреро я увидел недоуменно улыбающуюся физиономию Леопольде Триесте. Мне пришлось заткнуть рот бархатной портьерой, чтобы не расхохотаться, я корчился в конвульсиях — так смеяться меня не заставлял даже Оливер Харди.

Первый день работы над «Белым шейхом» начался неудачно, просто даже плохо. Предстояли натурные съемки. Я выехал из Рима на рассвете. Когда мы с Джульеттой прощались, сердце у меня колотилось, как у человека, отправляющегося на экзамен. Я даже остановил свой «Фиат-500» у какой-то церкви и зашел туда помолиться. В полумраке мне померещился катафалк, и я стал суеверно убеждать себя, что это плохое предзнаменование. Но в действительности никакого катафалка не оказалось, и вообще в церкви не было никого. Ни живых, ни мертвых. Я стоял там один, но, увы, не мог припомнить хоть какую-нибудь молитву. Дав богу несколько туманных обещаний исправиться, я вышел из церкви с беспокойной душой.

Когда я выехал на автостраду, ведущую к Остии, спустил баллон; нужно было сменить его, но я понимал, что сам сделать этого не смогу, и стоял возле машины, в отчаянии сознавая, что опаздываю на свой режиссерский дебют. К счастью, мимо ехал грузовик, а его шоферсицилиец был в хорошем настроении, так что баллон менять собственноручно мне не пришлось.

В Фреджене я появился без четверти десять, а встреча с группой была назначена на половину девятого.

Все уже погрузились на баржу, которая качалась на волнах в целом километре от берега и казалась мне далекой и недостижимой. Пока меня везли туда на моторке, я совсем ослеп от солнца и наша группа уже не казалась недостижимой — я вообще ее больше не видел, в голове была только мысль: «Что теперь делать?» Я не помнил сюжета фильма, вообще ничего не помнил, хотелось одного — бежать. Забыть. Но едва я занес ногу на веревочный трап, как все сомнения вдруг рассеялись. Я поднялся на баржу, протиснулся сквозь столпившихся артистов. Самому было любопытно, чем кончится дело. Мне, бывшему

помощнику режиссера, бывшему сорежиссеру, который кинокамеры и не нюхал, в этот день нужно было снять сцену, способную смутить самого Куросаву: ведь съемка велась в открытом море. Как поймать в кадр объект, который находится в непрерывном движении и поминутно уходит за рамку? Даже пытаться это сделать было бессмысленно. Я и не стал пытаться. В тот первый день я так ничего и не снял. Члены съемочной группы косились на меня; их взгляды выражали гнев и презрение. Мне казалось очень трудным и даже вовсе невозможным втиснуть всю сцену в маленький глазок кинокамеры. Я пробовал припомнить, что делали в подобных случаях режиссеры, с которыми мне довелось работать в качестве сценариста. Но на память приходил главным образом Росселлини, неподражаемый, непредсказуемый Росселлини. Как бы поступил на моем месте Роберто?

К берегу мы плыли на катере. Слышалось только глухое постукивание мотора; все молчали, даже Сорди было как-то неловко за меня. Чувствуя на себе укоризненные взгляды, я делал вид, будто целиком поглощен мыслями о чрезвычайно важных вещах. Мне было ясно, что на вторую попытку рассчитывать не приходится, да мне и самому не улыбалась перспектива еще раз стать жертвой капризов моря. В десять часов вечера состоялось экстренное совещание в кабинете Ровере, который был со мной очень мил. «Ну что, погрелся немножко на солнышке?— спросил он.— Хорошо загорел, молодец. А я вот сразу облезаю, надо же!» Все были встревожены, но держались пока вежливо. Меня спросили, что я намерен делать завтра. «То, чего мы не делали сегодня,— ответил я и почувствовал, что успокаиваюсь.— Будем снимать морские сцены... на берегу». Тут директор картины выдал мне тираду, на которую я возразил: «А по-моему, можно...» Сам же я в этом вовсе не был уверен, что, однако, ничуть не поколебало моего совершенно необоснованного спокойствия. Затем я обратился к бригадиру подсобников (мы с ним оба когда-то крутили роман с одной и той же девушкой, так что он обычно поглядывал на меня добродушно-укоризненно) и сказал, что необходимо, чтобы судно с моими артистами стояло на берегу, а впечатление было такое, будто оно — в открытом море. Для этого потребуется срыть часть пляжа, чтобы она была ниже уровня воды. Выслушав меня, он сказал: «Попробовать, конечно, можно, только все-таки скажи, Федерико, кто из нас был у нее первый — я или ты?» Сцена получилась неплохо. А через неделю я рассорился с директором картины.

Съемки велись в Риме, во дворце Барберини, а этажом выше проходил какой-то конгресс фармакологов.

Директор картины обратился ко мне как обычно: «Послушай,

Фефеуччо...» Не знаю, какая муха меня укусила. Со мной приключился истерический припадок самодурства. Я орал: «Хватит крутить мне...» Я надрывал себе глотку, осыпая его оскорблениями, он же, обиженный и гордый, спускался по лестнице, а через перила верхнего этажа свешивались головы двух тысяч потревоженных фармакологов. В общем, я обеспечил себе единовластие, стал хозяином своего фильма и с того момента, ничего не смысля в объективах и в технической стороне дела, в общем, не разбираясь ровным счетом ни в чем, превратился в режиссера-деспота, всегда добивающегося своего, требовательного, придиричвого, капризного, наделенного всеми теми недостатками, которые я всегда ненавидел, и достоинствами, которым завидовал, глядя на настоящих режиссеров.

Директор картины не мог забыть нанесенных ему оскорблений и со следующего дня стал осуществлять контроль за работой над «Белым шейхом» на расстоянии, из своей «тополино», с помощью бинокля и нескольких курьеров, которым пришлось-таки попотеть. Обнялись мы с ним лишь в просмотровом зале после демонстрации готового фильма.

Спустя много лет мы снова работали вместе над «Сатириконом», на этот раз все обошлось благополучно.

Никто из кинопрокатчиков не хотел брать фильм «Маменькины сынки»: мы ходили как проклятые и упрасивали всех заключить с нами контракт. Страшно вспомнить некоторые просмотры. Каждый раз по окончании демонстрации фильма все бросали на меня косые взгляды и сочувственно пожимали руку продюсеру Пегораро — так выражают соболезнование жертвам наводне ния в дельте По.

Не могу забыть один просмотр, устроенный в два часа дня, летом, для президента какой-то крупной компании. Пружинистым шагом в зал вошел загоревший под кварцевой лампой брюнет с золотой цепочкой на запястье — тип торговца автомобилями, из тех, что пользуются успехом у женщин. Мы прошли в очень удобный небольшой зал, весь размалеванный и яркий, как леденец. Хозяин во что бы то ни стало хотел, чтобы мы с Пегораро последовали его примеру и положили ноги на спинки кресел, стоявших впереди,— ужасно неудобная поза. Фильм уже начали показывать, а он вдруг стал названивать по телефону, который был у него под рукой: как дела, что ты ела, приходи попозже, насчет этого дела мы еще поговорим... Потом раздался стук в дверь, два грузчика внесли огромную статую обнаженной женщины, увитую кино пленкой, и он спросил у меня: «Вот вы, художник, скажите: как она на ваш взгляд?» Едва унесли статую,

явилась секретарша с корреспонденцией, потом пришел бармен с чашечкой кофе. В какой-то момент фильм вдруг заинтересовал прокатчика, и он наклонился ко мне. Оказалось, он хотел узнать, какой марки машина, которую водил в фильме мой брат Риккардо, и тут же стал во весь голос посвящать нас в историю этой модели. Но вот фильм с божьей помощью окончился, и мы поднялись с мест. Сначала вышел наш хозяин, за ним — Пегораро, потом оба они удалились по коридору. Я только услышал слова прокатчика: «Ну что я могу тебе сказать... помоему, в нем не хватает...» — при этом он сделал выразительный жест рукой, сжав пальцы щепотью и потеряв их друг о друга.

В общем, фильм не взяли. Смотрели его еще в каком-то месте, но там не понравилось название «Маменькины сынки»; и нам предложили другое — «Бродяги!» — вот так, с восклицательным знаком. Я сказал, что оно очень подходит, но посоветовал подчеркнуть содержащийся в нем вызов и записать на звуковую дорожку чей-нибудь грубый голос, который во всю мочь вдруг как рявкнет: «Бродяги!» Прокатчики приняли) наше название только после того, как Пегораро дал им еще два фильма, на их взгляд, безусловно коммерческих. И еще от нас потребовали убрать из первых афиш и из титров первых копий имя Альберто Сорди: зрители от него бегут, говорили нам, он антипатичен, публика его терпеть не может.

Отношения между режиссером и продюсером почти всегда исполнены драматизма, во всяком случае, они редко выливаются в подлинное сотрудничество, а если сотрудничество все-таки налаживается, то бывает обычно весьма сдержанным, непрочным и неизменно приобретает характер изнурительного Поединка; при этом в ход идут всевозможные ухищрения, удары ниже пояса, страстные увещания, грозные позы. Отношения режиссер — продюсер я считаю одними из самых комичных, неискренних и в корне порочных из-за непоследовательности и непримиримых антагонистических противоречий. С одной стороны здесь режиссер с его идеями и сюжетами, с другой — продюсер, который считает себя посредником между автором и публикой, причем верит в это с истовостью древнегреческих жрецов, не допускавших никакого контроля над их страстным диалогом с божеством. Продюсеры часто мнят себя непогрешимыми оракулами, которым ведомо все о вкусах и запросах зрителя, хотя почти всегда их представление о публике и их интуиция оказываются совершенно абстрактными и отражают какую-то придуманную ими самими, несуществующую, фальсифицированную действительность. Если, скажем, какой-то фильм пользуется у зрителя успехом, продюсеры, подогреваемые

нетерпеливой жадой наживы, впадают в пароксизм неразумного детского упорства. После того как вышла «Сладкая жизнь», то и дело находится какой-нибудь продюсер, горящий желанием уговорить меня либо сделать еще один вариант этого фильма, либо подновить его, либо снять продолжение, жила эта неистощима, поскольку число возможных комбинаций на основе существительного «жизнь» и прилагательного «сладкая» поистине огромно. Так было и после «Маменькиных сынков»: встретишься с тем же самым или с каким-нибудь другим продюсером — и после изъяснения своих восторгов по поводу только что вышедшего фильма он на мгновение замолкает, вроде бы задумавшись, а потом, с трудом скрывая надежду — не более реальную, чем породившая ее идея,— пускает «пробный шар»: «А что ты скажешь насчет «Тёлок»?» Или звонит несколько часов спустя, возбужденный, счастливый: «Муравьищи! А? Каково?» И если спросишь: «Да кто они, муравьищи-то?» — в ответ слышишь: «Ну, это уж тебе лучше знать! Ты режиссер!» Они готовы были заплатить любую назначенную мною сумму, забыв, что еще совсем недавно делали все возможное, чтобы заставить меня отказаться от «Маменькиных сынков». После фильма «Дорога» я тоже получил множество предложений, не имевших, однако, никакого отношения к картине «Мошенник», над которой я тогда работал: мне предлагали снять «Возвращение Джельсомины» или вообще что угодно, лишь бы в названии присутствовало это имя. Всем была нужна Джельсомина.

Кино — это ритуал, которому широкие массы сейчас подчиняются совершенно безропотно; значит, тот, кто делает фильмы для широкого потребителя, определяет направление образа мыслей, нравственное и психологическое состояние целых народов, на которые повседневно обрушиваются с экранов лавины изображений. Кинематограф отравляет кровь, как работа в шахте, он разъедает живую ткань, может обернуться своего рода кокаином, наркотиком, не выбирающим своих жертв и тем более опасным, что действует он скрытно, исподтишка. А с другой стороны, лично я нуждаюсь в продюсере. Не только потому, что вместе с продюсером появляется аванс, но и потому еще, что наличие продюсера побуждает меня оберегать фильм от всяких отклонений, от ловушек и интриг, выдаваемых за проявление заботы, от опасностей, которые начинают угрожать фильму с той самой минуты, когда принимается решение о его производстве. Эта постоянная защита фильма весьма благоприятно сказывается на его качестве; она закаляет режиссера, делает его еще более фанатичным, непреклонным и в то же время заставляет смотреть на фильм с разных точек зрения, как бы со стороны,

подозрительно, с антипатией, как на причину, порождающую всевозможные трения, проблемы, огорчения... В общем, в создании фильма продюсер — фигура второстепенная, но у него есть своя мнимая необходимость и, как ни трудно это объяснить, своя безусловная полезность.

Разве скажешь, как рождается идея фильма? Когда и откуда она приходит, какой иной раз непредсказуемый или запутанный путь проделывает?

Прошло двадцать пять лет с тех пор, как я снял «Дорогу», и теперь трудно припомнить, что да как тогда было. Когда фильм снят, он словно уходит от меня навсегда, унося с собой все, в том числе и воспоминания. Если я и говорил, к примеру, что фильм может родиться из совершенно пустяковой детали, такой, скажем, как впечатление от какого-то цвета, чей-то засевший в памяти взгляд, музыкальная фраза, неотступно терзающая твой внутренний слух целые дни напролет, или что фильм «Сладкая жизнь» явился мне в образе женщины, идущей ясным утром по виа Венето в платье, делающем ее похожей на какой-то корнеплод,— ну вот, если я и говорю что-нибудь подобное, то сам не уверен в своей абсолютной искренности, и когда тот или иной приятель-журналист ссылается на эти мои высказывания, мне даже, бывает неловко. Не думаю, чтобы в мире нашлось так уж много людей, считающих, что жизнь у них не удалась только из-за моей неспособности со всей точностью выразить связь между модным мешкообразным платьем той женщины и фильмом, который я потом снял. А может, моя инстинктивная неприязнь к подобного рода разысканиям объясняется тем, что нередко изначальные мотивы творческого процесса — особенно если их, для придания веса аргументации, слишком прямолинейно и прочно привязывать к логике строгого семантического анализа — начинают вдруг казаться малоубедительными, порой даже немного смешными, невыносимо претенциозными, вообще фальшивыми, наконец, просто голословными.

Почему я делаю этот фильм, именно этот, а не какой-нибудь другой? Не знаю и знать не хочу. Побудительные мотивы неясны, запутанны, смутны. Единственный стимул, который я могу назвать, не кривя душой,— это подписание контракта: подписываю, получаю аванс, а поскольку возвращать его желания нет, я вынужден приниматься за работу. И стараюсь делать ее так, как, мне кажется, сам фильм того хочет.

В начале работы над «Дорогой» у меня было только смутное представление о картине, такая повисшая в воздухе нота, которая вселяла в душу лишь безотчетную тоску, какое-то неясное ощущение вины — расплывчатое, как тень, непонятное,

жгучее, сотканное из воспоминаний и предчувствий. Оно настойчиво подсказывало, что тут необходимо путешествие двух существ, которые волею судеб, сами не зная почему, оказались вместе. Сюжет сложился на редкость легко: персонажи возникали стихийно, одни тянули за собой других, словно фильм готов уже давно и только ждал, чтобы о нем вспомнили. Что же мне помогло его сделать? Думаю, все началось с Джульетты. Мне уже давно хотелось сделать фильм для нее: по-моему, это актриса, наделенная необыкновенным даром очень непосредственно выражать удивление, смятение чувств, исступленное веселье и комическую серьезность— все, что так свойственно клоуну. Вот-вот, Джульетта— актриса-клоун, самая настоящая клоунесса. Это определение, которым, я считаю, можно только гордиться, иные актеры принимают с неудовольствием, возможно, им чудится в нем что-то уничижительное, недостойное их, грубое. Они ошибаются. Клоунский дар, по-моему, самое ценное качество актера, признак высочайшего артистизма.

В общем, Джельсомина представлялась мне именно такой, в клоунском облике, и тут же рядом с ней, по контрасту, возникала мрачная массивная тень — Дзампано. Ну и, естественно, дорога, цирк с его лоскутной пестротой, его жестокая, надрывающая душу музыка, вся эта атмосфера жутковатой сказки... Я слишком часто распространялся о цирке, чтобы снова бессовестно злоупотреблять этой темой.

Когда я — пока еще неопределенно — намекнул Пинелли, какой тут может получиться фильм, у него от радостного удивления зарделись уши. Оказывается еще летом, объезжая верхом свои бескрайние тосканские владения, он сам придумывал всякие истории о людях, бродивших по пыльным дорогам и древним городкам получалось что-то вроде плутовских новелл из жизни цыган и акробатов. Мы говорили с ним взахлеб до самого вечера: казалось, будто Джельсомина и Дзампано сами поведали нам историю своих скитаний встреч, всей своей жизни.

В деревнях, полях и долинах, по которым они бродили, мне виделись уголки тосканских и романьольских Апеннин. Когда я был еще мальчишкой, зимой с этих свинцово-серых гор, под доносившийся из свинарников испуганный визг уже чуввших недоброе свиней спускались люди с висящими у пояса наточенными ножами— совсем как на картинах Брейгеля

Одно время была у меня, помню, записная книжка — я заносил туда все, что, на мой взгляд, могло пригодиться для фильма,— всякие заметки, наброски, что-нибудь в таком роде: «В волшебной тишине над морем падает снег.. Скопление туч с причудливыми очертаниями.. Светлая ночь. Песня соловья

заполняет все небо и внезапно обрывается... Проказливые эльфы в августовский полдень строили всякие пакости тем, кто засыпал под дубами с открытым ртом...» Вот такими примерно были первые заметки, относившиеся к фильму. Но что они означали? Что за фильм это был? В Гамбеттоле жил мальчик, крестьянский сын, уверявший, что, когда в хлеву ревет бык, он видит, как из стены хлева вырывается широкая красная лапшина, длиннющая такая дорожка, она колыхается в воздухе, а потом, пройдя через его голову где-то под левым глазом, постепенно тает в солнечных бликах. Этот ребенок уверял также, что однажды он сам видел, как два больших темных серебряных шара отделились от колокольни, когда часы на башне пробили два, и тоже прошли через его голову. Станный ребенок. Вот и Джельсомина, по моему, в чем-то сродни ему.

Если бы я не опасался показаться и вовсе нескромным, то, вероятно, мог бы вспомнить и о других побудительных мотивах, о других, конечно же, более глубоких корнях, давших в моем воображении жизнь персонажам и их историям: рассказать об угрызениях совести, смутной тоске, сожалениях, мучительной тяге к светлому миру искренности и доверия, о сознании несбыточности всех этих мечтаний и об измене им — в общем, о том неясном и безотчетном чувстве вины, которое так заботливо и неустанно насаждает, культивирует и направляет шантажирующая нас католическая мораль. Но чтобы добраться до этих корней, понадобилась бы помощь какого-нибудь гениального психоаналитика.

Фильм я сделал, наверное, потому, что влюбился в эту девочку-старушку, немножко сумасшедшую, немножко святую, в этого взъерошенного, смешного, неуклюжего и такого нежного клоуна, которого я назвал Джельсоминой; даже сегодня, когда я слышу звук ее трубы, на меня наваливается тоска.

Что до «Ночей Кабирии», то, помнится, был у меня сначала просто рассказик с небольшой ролью, рассчитанной на Анну Маньяни. Дело было так: Росселлини нужен был какой-то зачин, какая-то зацепка, идея для короткого, сорокапятиминутного, фильма, который можно было бы добавить к другой, уже отснятой короткометражной картине по пьесе Жана Кокто «Человеческий голос». Хотя нет, теперь я вспомнил: сама Маньяни, увидев меня как-то за ресторанным столиком, сказала: «Сидишь тут, обедаешься, вот растолстеешь — и прощай романтический вид человека, умирающего с голоду. Лучше бы придумал для меня хорошенькую историю, которая нужна твоему ненормальному другу Роберто».

Но, конечно, такую, чтобы она «заставляла людей плакать и

смеяться, была чуть-чуть неореалистической, но приятной, а также хорошо закрученной на манер некоторых довоенных американских фильмов; чтобы она прозвучала недвусмысленным обвинительным актом нашему обществу, но все же не отнимала у зрителя надежду. И еще в ней во что бы то ни стало должна быть настоящая римская песня».

Маньяни мне нравилась, я восхищался ею, но меня смущала ее мрачноватая внешность этакой цыганской королевы, долгие испытующие взгляды, взрывы хриплого смеха в самый неподходящий момент. Она всегда казалась недовольной, скужающей, высокомерной, а в действительности была просто робкой девчонкой; за ее сердитой настороженностью скрывались наивность, отчаянная застенчивость, девчоночья восторженность и горячее, щедрое сердце настоящей женщины — с такими бы встречаться почаще.

В общем, посоветовались мы с Пинелли и набросали на скорую руку неплохой сюжетец. Это была история одной задиристой и сентиментальной шлюшки; прохаживаясь как-то вечером по виа Венето, она видит, как из дверей ночного клуба стремительно выходит потрясающая женщина в норковом манто, следом за ней выбегает высокий представительный мужчина в смокинге — весьма популярный в то время киноактер. Мужчина и женщина — это его любовница — бурно ссорятся, в конце концов он закатывает ей пощечину. Потом, все еще взбешенный, он садится в свой огромный «Кадиллак» и тут ловит на себе растерянный, восхищенно-мечтательный взгляд потаскушки, присутствовавшей при скандале. Поддавшись неожиданному капризу, словно бросая кому-то вызов, артист сажает ее в машину и увозит к себе домой — на сказочно прекрасную виллу, где велит подать обед с омарами и шампанским. Они уже собираются сесть за стол, но тут приезжает любовница, горящая желанием продолжить ссору. Мужчина поспешно запирает потаскушку в туалет, и та, уже из-за двери, с жадным интересом прислушивается к перепалке. Но вот ссора затухает, голоса становятся тише, паузы дольше...

Стоя на коленях на мраморном полу туалета и припав глазом к замочной скважине, которая превращается в такую рамку для меняющихся кадров, бедняга смотрит, как те двое бросаются друг к другу в объятия, как они страстно целуются и всю ночь предаются любви. А наутро кинознаменитость избавляется от девчонки, сунув ей в руку несколько тысячных купюр, и она, отупевшая от бессонной ночи и словно грезящая наяву, удаляется по пустынной аллее роскошной виллы, обдергивая на ходу свою жалкую пелеринку из куриных перьев.

Я как можно ярче изобразил этот эпизод Анне Маньяни,

особенно выпячивая детали, которые могли разохотить любую актрису: прическу, манеру одеваться, походку потаскушки, подчеркивал самые патетические или самые комические моменты, заложенные в этой истории. Но по выражению лица Маньяни, становившегося все более отрешенным, по чрезмерному интересу, с которым она рассматривала свои ногти, по вздохам, выдававшим какие-то ее личные заботы, и с трудом подавленному зевку я уже понимал, что и сюжет и сам персонаж актрисе не по душе. Наконец она не выдержала: «Федери, неужели ты думаешь, что такая женщина, как я, позволит какому-то дерьмовому актеришке запереть себя в уборной?» Ища поддержки, я взглянул на Росселлини, но он торопливо закурил сигарету и спросил, нет ли у меня какой-нибудь другой идеи. Других идей у нас не было, по крайней мере в тот момент. Лишь спустя несколько дней я предложил новую историю — об одной нищенке, убогой, полоумной, забеременевшей от белокурого бородатого бродяги, которого она приняла за святого Иосифа. Когда она одна, словно бездомная собака, рождает ребенка на колокольне затерявшейся где-то в горах и всеми забытой церкви, несчастная "дурочка верит, что произвела на свет божество. На этот раз после моего рассказа Анна Маньяни, решительно поборов волнение, воскликнула: «Ну вот, теперь у нас то, что надо! Bravo! Такой персонаж действительно по мне. Иди сюда, дай я тебя поцелую. Роберто, поцелуй его тоже». И мы трое, очень растроганные, расцеловались. Возможно, вы видели этот фильм. Мне он кажется одной из самых прекрасных работ Росселлини.

Прошло несколько лет. Мы с Пинелли написали много других сценариев, в том числе и к фильму «Белый шейх», который я снимал уже как режиссер. Была там одна ночная сценка: на маленькой площади величественного и нищего Рима, под гулкое журчание фонтанов, молодой муж, от которого во время свадебного путешествия сбежала жена, всхлипывая, рассказывает о своей беде двум проституткам (тогда в итальянском кино проститутки были очень в моде), а они несколько скептически, но в то же время по-матерински участливо слушают его и утешают. Одна — огромная, монументальная, как фасад церкви, стоящей на этой же площади; другая — малышка, в высоких резиновых сапогах, в пелеринке из куриных перьев и с зонтиком, которым она потрясает, словно шпагой; в ее круглых, широко открытых глазах ночного эльфа написано бесконечное удивление и жадный интерес. Во время съемок ночной сценки я окрестил этот безымянный персонаж — его даже в сценарии не было — Кабирией. Роль Кабирии играла Джульетта Мазина, которой столь свойственна склонность к буффонаде и сюрреализму.

Исповедь покинутого молодожена, его слезы и отчаяние, отражаясь на лице Кабирии, в ее мимике, в ее безмерном удивлении, простодушном смехе, неуклюжих проявлениях сочувствия, гримасах безмолвного сострадания и негодования, приобретали такую патетическую и смешную окраску, что я понял: в эту ночь мы присутствуем при рождении нового персонажа, не менее сильного, обаятельного и трогательного, чем Джельсомина в «Дороге».

С тех пор я сдружился с Кабирией, часто о ней думал.

А чтобы она вела себя смирно, обещал сделать о ней целый фильм. Позднее, во время съемок фильма «Мошенник» — они велись в поселке Сан-Феличе, у стен древнеримского акведука, — в стороне от остальных лачуг я заметил совсем уж крошечную и жалкую хибарку, такую нищую и убогую, какую и увидишь разве что в мультфильме, некое подобие собачьей конуры, сколоченной из кусков жести и старых ящиков из-под фруктов. Не веря своим глазам, я толкнул приоткрытую дверь и просунул голову внутрь. Сама мысль, что эта конура — человеческое жилище, казалась нелепой, однако был там даже какой-то жалкий и трогательный уют, веселенькие занавесочки на окнах (окнах?!), аккуратно развешанные на стенках помятые, но начищенные плошки и сковородки, мраморный столик на железных ножках (такие столики бывают в кафе на открытом воздухе), а на нем — вышитая салфеточка и вазочка с ромашками. На полу, на детском матрасе, сидела женщина. Хозяйка домика. Я успел только заметить цветастый халат, а когда она обернулась — торчащие среди кудряшек бигуди и испуганные глазки, оторопело уставившиеся на непрошеного гостя. В следующее мгновение я уже мчался по пустырю, а вдогонку мне неслись отчаянные крики и ругательства, летели картофелины и арбузные корки. Потом уж кто-то из местных жителей рассказал, что женщина эта просто обезумела после того, как ей принесли бумагу с приказом развалить хибарку, построенную «незаконно». Короче говоря, ей предложили убираться, покинуть свою конуру только потому, что никто не давал ей разрешения на строительство: она, видите ли, не подала соответствующего заявления и не представила в муниципалитет проекта, выполненного архитектором. Совсем потерявшая от отчаяния голову, бедняга решила, что меня прислали из муниципалитета снести ее жилище.

Целый день она издали наблюдала за моей работой с актерами, осветителями, кинокамерой и, похоже, только к вечеру убедилась, что мне от нее ничего не нужно и ее халупку мы сносить не собираемся. Я застал ее, когда она внимательно и придирчиво оглядывала со всех сторон мою машину с видом

человека, который при желании мог бы ее купить, но опасается, как бы его не надули.

На мое приветствие женщина ответила еле заметным кивком, без улыбки, словно желая показать, что подобная фамильярность еще неуместна. Хрипловатым голосом простуженной девочки она спросила, какой марки моя машина, много ли берет бензина, и при этом смотрела на меня с какой-то снисходительно-недоверчивой усмешкой: казалось, ее забавляет сама мысль, что типы вроде меня кому-то и для чего-то нужны на свете.

«Вот моя жизнь почище всякого кино будет,— бросила она, уходя,— не какие-то там «Три мушкетера».

При следующих встречах новая знакомая кое-что мне рассказала, перемежая правду об этой своей горькой и жестокой жизни, жизни ничтожного червяка, с эпизодами, явно придуманными или заимствованными из фильмов и комиксов. Она упорно смешивала быль с небылью — так мучительно ей самой хотелось верить, что ее злополучная жизнь была именно такой, какой она ее изображала, расцвечивая наивными и сентиментальными выдумками невежественной и несчастной девчонки.

Вот так, постепенно, и сложился фильм «Ночи Кабирии».

Почему я рисую персонажей своих фильмов? Почему делаю наброски лиц, носов, усов, галстуков, сумочек, ног, так или этак положенных одна на другую, людей, заходящих ко мне в бюро?

Я уже, кажется, говорил, что для меня это своеобразный способ подступиться к фильму, заглянуть ему в лицо, чтобы узнать, что он собой представляет; попытка что-то зафиксировать, пусть это будет мелочь, пустяк, но все же имеющий, на мой взгляд, какое-то отношение к картине, хоть намеком говорящий мне о ней; а может, это просто предлог для установления каких-то с ней контактов, уловка, позволяющая ухватиться за идею или, вернее, закрепить ее. По правде говоря, я не умею подводить теоретическую базу под свои причуды, не умею приводить в стройную систему ритуалы, сопровождающие мою работу, поскольку они и есть сама моя работа; к тому же все фильмы очень разные, у каждого свой характер, свой темперамент и, следовательно, свой способ устанавливать с тобой отношения: одни прикидываются такими нерешительными, скромненькими, но их способность затягивать тебя — штука весьма коварная, поскольку все происходит незаметно; другие норовят захватить тебя врасплох, как утратившие чувство меры приятели, которым нравится в шутку переряжаться, чтобы ты их не мог узнать; иные идут на сближение бесцеремонно, обнаруживая яростную, неумную и заразительную жизнеспособность; но бывают и такие,

отношения с которыми с самого начала приобретают характер опасной и выматывающей силы схватки,— такие фильмы завладевают тобой целиком, ибо союз с ними, заключаемый невесть в каких глубинах, не подлежит ни обсуждению, ни контролю.

Есть один фильм — я хочу сказать: идея, чувство, предощущение фильма,— с которым я ношусь уже пятнадцать лет, а он все никак не дается в руки, не удостаивает меня своим доверием, не раскрывает своих намерений. Каждый раз, как только я заканчиваю какую-нибудь работу, он неизменно дает о себе знать, словно желая напомнить, что теперь наступил его черед; какое-то время он держится где-то рядом, выжидая, но в одно прекрасное утро глядь — а его и нет. И каждый раз, когда это случается, я даже радуюсь: слишком уж он серьезен, ответствен, суров, родства между нами пока нет, а если оно когда-нибудь и возникнет, то еще неизвестно, кто из нас двоих к тому времени изменится. Не помню, чтобы мысль об этом фильме вылилась в какой-нибудь рисунок, в какие-нибудь каракули; ясно, что, когда у него самого появится желание со мной сотрудничать, он даст мне об этом знать иным способом.

Порой я даже начинаю подозревать, что это не фильм вовсе, а нечто иное, чего я еще не в состоянии осмыслить, и тогда мне становится немножко не по себе, но как утешение тут же является мысль, что это, вероятно, всего-навсего фильм-лоцман, этакий своеобразный призрак-проводник, чье назначение — подсовывать мне другие истории, другие образы; и действительно, как только он исчезает, вместо него неизменно остается иная реальная картина, которой я и начинаю заниматься.

Однажды, очень давно, мне приснился сон, возможно, как-то связанный с этим фильмом-химерой, а вернее, с моим отношением к нему; он и притягивает меня к себе и отпугивает, наполняя душу то восторгом, то скепсисом,— в общем, с самого начала то влечет, то отталкивает. Те же противоречивые чувства я испытывал к таинственному китайцу, прибывшему глубокой ночью на колоссальном самолете, в котором было множество пассажиров. Я — начальник аэропорта и сижу за своим столом в огромном пустом помещении. Через стеклянные стены видны подсвеченные взлетно-посадочные полосы, усеянное звездами небо и громадный силуэт только что приземлившегося самолета. Как начальник аэропорта я возглавляю также иммиграционную службу и, следовательно, должен выдавать въездные визы пассажирам. Я приступаю к делу, но тут мое внимание привлекает один из прибывших, и я оказываюсь всецело в его власти. Он стоит одиноко в сторонке, кутаясь в потрепанное,

некогда роскошное кимоно, в котором он похож то ли на жреца, то ли на нищего. Багажа у него нет. Легко и как-то торжественно китаец приближается к моему столу, и вот он уже передо мной — руки спрятаны в широкие рукава, глаза закрыты. Я вглядываюсь в его лицо — лицо восточного человека, не то аристократа, не то парии; волосы у него сальные, грязные, от него дурно пахнет промокшим тряпьем, прелыми листьями, какой-то гадостью; но вся его фигура дышит благородством, меня оно притягивает и пугает. Человек этот может быть королем или святым, но с таким же успехом — и цыганом, и бродягой, которого долгие годы унижений и нищеты сделали равнодушным к презрению окружающих. Какое-то непонятное чувство тревоги, беспокойства сжимает мне горло, лишает уверенности в себе, заставляет мое сердце биться учащенно. Я знаю, чужеземец ждет моего решения, но он не задает никаких вопросов, ни о чем не просит, вообще молчит. Моей неуверенности, моему все возрастающему беспокойству он безмолвно противопоставляет неоспоримый факт своего прибытия, своего присутствия. Дело теперь уже не в нем, а во мне: от него требовалось лишь прибыть — и вот он здесь. Это мне нужно решать, впустить его или нет, дать ему визу или отказать. Ощущение, что все обстоит именно так, а не иначе, усиливает мою тревогу, мое беспокойство. Я пускаюсь на какие-то лицемерные отговорки и ребяческую ложь: лепечу, что я не настоящий начальник аэропорта, что решение зависит не от меня, я, мол, подчиняюсь другим, более важным и компетентным лицам, которые решают, что нужно делать. А я что, я простой служащий. Стыд, жалость к самому себе заставляют меня опустить голову, я не знаю, что сказать еще, и тут мой растерянный взгляд падает на стоящую на столе маленькую табличку: «Начальник». Наступает гробовое молчание, пассажиры — где-то там, в глубине зала,— сливаются в одну немую бесформенную массу. Я все не осмеливаюсь поднять голову. Мне кажется, что прошло очень много, слишком много времени — целая жизнь. Медленно и старательно я формулирую во сне вот какую мысль: «Чего я больше боюсь? Увидеть, что этот таинственный пришелец с Востока, блестящий и запыленный, близкий и недостижимый, все еще стоит и чего-то от меня ждет или что его уже нет?»

Но вернемся к рисункам. Это почти что бессознательное, произвольное выписывание на бумаге всевозможных загогулин, шаржированных изображений, гротескных набросков, выглядывающих из всех углов физиономий, автоматическое вырисовывание сверхсексуальных женских фигур, дряблых лиц кардиналов, горящих свечек, опять-таки грудей и задов и

бесконечного множества не поддающихся расшифровке закорючек среди россыпи телефонных номеров, адресов, бредовых стишков, подсчетов суммы налога вперемешку с расписанием свиданий; в общем, вся эта необузданная графическая пачкотня (сущая находка для психиатра), быть может, как раз и есть тот самый след, та самая ниточка, на конце которой — павильон, включенные юпитеры и первый день съемок.

Но если отказаться от тщетных попыток как-то осмыслить все это с помощью всяких несерьезных, произвольных допущений, то, пожалуй, надо сказать, что я всегда, сколько себя помню, что-нибудь малевал на любом подвернувшемся под руку листке бумаги. Это своего рода условный рефлекс, чисто автоматическое занятие — вечная моя мания, и не без чувства некоторой неловкости должен признаться, что был в моей жизни момент, когда я намеревался стать художником. Отец носил в своем бумажнике несколько моих рисунков и в поезде, завязывая знакомство со своими случайными попутчиками, демонстрировал им эти рисунки с молчаливой, сдержанной гордостью. Еще гимназистом, летом, я, в костюме и при галстукe, с бумагой и коробкой красок под мышкой бродил по пляжу от зонта к зонту, предлагая загорающим в трусах отдыхающим нарисовать их портретики или шаржи. Карикатуристы, художники, рисовальщики — даже те, что изображают мадонну цветными мелками на асфальте,— всегда производили на меня сильное впечатление и вызвали примерно такое же чувство робкого почтения, как и актеры (говорю — актеры, хотя следовало бы сказать — актрисы). Я любил заглядывать в студии художников, в их мансарды, целыми днями торчать в неприбранных и продуваемых сквозняками мастерских скульпторов и чувствовал себя там вольготно, как у себя дома. Даже тем обстоятельством, что в свое время мне все-таки удалось получить диплом об окончании лица в Форли, я обязан одному своему другу-скульптору, научившему меня работать с пластилином: однажды я явился на экзамен (ни разу не заглянув в учебники) с большим чемоданом, в котором у меня, словно в рождественском *presepio*, лежали аккуратно переложенные соломой пластилиновые фигурки-шаржи на всех ужасно строгих членов экзаменационной комиссии — во время письменных работ я незаметно наблюдал за ними и делал наброск-и на черновике сочинения по греческому. В то утро меня перевели в следующий класс с вполне приличными баллами. Более того, хорошее настроение учителей благотворно сказалось и на отметках моих товарищей.

Когда я приехал в Рим, умение более или менее сносно рисовать карикатуры помогло мне продержаться до лучших

времен. Поначалу свои рисунки я демонстрировал в ресторанах; поскольку моя ужасная худоба пробуждала, по-видимому, в людях чувство сострадания, каждый позволявший себя нарисовать обычно предлагал мне перекусить с ним за компанию. Одно время я рисовал и рекламные плакаты для витрин магазинов. К этой работе меня привлек художник О. Дж., прозванный Капоретто за свою походившую на растерзанный трехцветный флаг бороду — местами красновато-рыжую, местами седую, а под горлом даже зеленоватую. Наше знакомство произошло в закусочной на виа Урбана, когда мы столкнулись, неся свои тарелки с дымящимся супом к мрачноватого вида громоздкой мраморной стойке. Капоретто выругался, после чего мы представились друг другу, и я получил приглашение в тот же вечер посетить его студию: кто-то заказал ему картину, на которой помимо прочего надо было изобразить молодого Бетховена, а я, по мнению Капоретто, поразительно походил на композитора. Когда я пришел, он повязал мне шею большим белым шарфом, растрепал волосы (тогда их у меня было еще много) и приступил к работе. Рисуя, художник распевал романсы, и было видно, как его здоровенный розовый язык дергается во рту, словно ошпаренный. Внезапно умолкнув, он подолгу всматривался в мое лицо, прищуривая слегка косящие глаза, потом медленно, многозначительно и даже с каким-то отвращением качал головой или же вскидывал брови чуть не до корней волос, и лицо его в этот момент выражало вселенское удивление, словно я внезапно материализовался перед ним и он не может понять, что мне вообще нужно в его доме. Капоретто широко разевал рот, словно вынутая из воды рыба, потом сжимал губы в этаким розовый бутон, взгляд его туманился, а то и вовсе угасал, на лице появлялось выражение безнадежной тупости. Все эти идиотские гримасы должны были, по-видимому, повторять черты и выражение лица модели, и мне становилось даже обидно. За Бетховена тоже. Так продолжалось три или четыре сеанса. Капоретто смотрел на меня все более свирепо, а однажды утром окунул большую кисть в банку с краской какого-то мерзкого цвета и добрых десять минут яростно водил ею по холсту, пока не замазал всю картину. С портретом молодого Бетховена было покончено, но мы все равно остались друзьями, а спустя много лет даже работали вместе. Было это в первые суматошные дни после освобождения Рима: кинокартин не выпускали, газет не было, радио находилось в руках союзников. С Капоретто и другими старыми друзьями из редакции «Марка Аврелия» мы открыли «мастерскую карикатуры» под вывеской «Fanny Face Shop: Profiles, Portraits, Caricatures» и выполняли карикатуры,

портреты и рисунки для приезжавших в Рим американских солдат, которые нескончаемым потоком тянулись в нашу лавочку, превратившуюся в какой-то проходной двор.

Мы придумали целую серию картинок и трафаретов, например таких: американский солдат, убивающий льва в Колизее; американский солдат в лодке на фоне Неаполя выуживает сирену; американский солдат подпирает рукой падающую Пизанскую башню... Каждую такую картинку мы воспроизводили в пятидесяти или сотне экземпляров, оставляя пустое место для лица «героя». Все образцы были собраны у нас в большом альбоме, который мы демонстрировали солдатам. Заказчик выбирал себе сюжет по вкусу, и мы, пристроившись тут же за прилавком, пририсовывали к готовой картинке его лицо. Один мой приятель — звукооператор с киностудии «Скалера» — изобрел какой-то клейкий состав, которым мы покрывали маленькие металлические диски, после чего на них можно было записать все, что заказчик хотел наговорить или даже напеть за полторы минуты. В мою задачу входило придумывать тексты для каждого сюжета: «Дорогая мама, вчера в Колизее я убил льва»; «Дорогая Мери, вчера в Неаполе я выудил из моря сирену». Мы заводили Джи-Ай в специально оборудованные кабинки, а через какое-то время они выходили от нас с рисунком и с записанным на пластинке пояснительным текстом. Правда, слушать нашу пластинку можно было только один раз: при вторичном прослушивании иголка сдирала клейкий состав и пластиночка становилась похожей на тарелку, полную спагетти. Наши расчеты строились на том, что обычно американских солдат отпускали в Рим не больше чем на три дня: первый день они посвящали знакомству с городом, во второй — заглядывали к нам, а на третий — уезжали. Но расчеты эти оправдывались не всегда, и время от времени в лавочку врывался какой-нибудь разъяренный тип и, тыча нам в нос красноватое мочало, вопил: «Ублюдки! Фашисты!» И, конечно, требовал, чтобы ему вернули деньги. Мы не заставляли себя упрашивать и выкладывали денежки со словами: «Sorry. Technical troubles. Very sorry». Атмосфера при этом несколько накалялась—почти как в салунах из ковбойских фильмов.

Как-то вечером в ателье было полно народу, я рисовал, пристроившись где-то в уголке, и вдруг среди всех этих одетых в военную форму солдат, летчиков, канадцев, буров, южноафриканцев, англичан я увидел какого-то штатского в широкополой шляпе — с виду эмигранта — с очень бледным лицом и остреньким подбородком. Это был Росселлини. Мы познакомились с ним перед самой войной в кинокомпании

Витторио Муссолини АЧИ-фильм, где он работал уже давно. Меня же тогда только-только приняли в группу сценаристов. Кто-то познакомил нас мимоходом, в коридоре, и Росселлини даже сказал несколько приятных слов о моих выступлениях на страницах «Марка Аврелия». Было ясно, что он меня с кем-то путает. Но я, то ли не желая его разочаровывать, то ли потому, что комплименты слушать все-таки приятно, не стал его разубеждать. Тем дело и кончилось. Спустя какое-то время я вновь увидел его — уже в одном из павильонов «Скалеры». Я тогда подрабатывал в журнале «Чинемагадзино», и мне нужно было взять интервью у Греты Гонды. Но актрисы в тот день на месте не оказалось, и, побродив немного по студии, я зашел в какой-то пустынный павильон: там в уголке над чем-то бесшумно колдовали несколько человек. Среди них был и Росселлини: он стоял на коленях под маленькими рефлексорами. Я на цыпочках приблизился и в небольшом, сооруженном из кусков сетки и веревочек загончике увидел черепаху, двух мышек и трех или четырех черных тараканов. Росселлини снимал научно-популярный фильм о какой-то мелюзге, делая по одному кадру в день, — работа очень сложная, трудоемкая, требующая великого терпения. Съемки шли уже несколько месяцев. Я посидел тогда с ним немного, просто так, за компанию.

Да, так вот, протискиваясь сквозь всю эту солдатню и показывая знаками, что ему нужно со мной поговорить, Росселлини наконец подошел и стал у меня за спиной. В этот момент я рисовал солдата-китайца, и Росселлини, чтобы создать благоприятную атмосферу, начал делать всякие одобрительные знаки, давая солдату понять, что портрет выходит хорошо. Потом, не переставая следить за моей работой и слегка пригнувшись, чтобы я мог лучше расслышать его в этом гаме, спросил, не хочу ли я принять участие в работе над сценарием о жизни дона Морозини. В то время я был очень занят в мастерской карикатуры; американские солдаты просто засыпали наш стол тысячами оккупационных лир, блоками сигарет, обернутыми вощеной бумагой, лоснящейся и мягкой на ощупь, словно кожа красивой женщины, ярко раскрашенными банками «Soup and vegetables», «Roast-beef». Я хочу сказать, что мне и так жилось неплохо: кино казалось чем-то далеким, не имевшим отношения к нам итальянцам, особенно в тот момент, когда на экраны стали выходить старые ленты с Гарри Купером и Фредом Астером и новые фильмы со всеми этими Кроуфорд и Харлоу И потому склонившемуся к моему плечу и продолжавшему что-то шептать Росселлини я отвечал односложно, неохотно, правда, тут еще и китаец, увидев что я макаю кисточку в пузырек с желтой тушью,

начал выказывать признаки нервозности. Росселлини между тем говорил, что ему хотелось бы пригласить на роль дона Морозини Альдо Фабрици, а поскольку я с ним знаком, почему бы мне не сходить к нему и не уговорить взяться за эту роль? Ответить я не успел Китаец, словно кот, вскочил на стол и, размахивая оказавшейся у него в руках бритвой, заорал: «Я не желтый! Я не желтый!» Росселлини попытался осторожно приблизиться к нему приговаривая по-английски: «Вы не желтый! Да-да! Вы не желтый!» — но китаец тыкал пальцем в рисунок и кричал еще громче: «Он сделал меня желтым!» Росселлини между тем взволнованно говорил: «Да сделай ты его розовым! Что, у тебя нет розовой краски?» К счастью, в этот момент к нам заглянули двое полицейских которые и обезоружили разъяренного клиента.

Фильм о жизни дона Морозини с участием Альдо Фабрици назывался «Рим — открытый город»

Таковы, собственно, обстоятельства, таков непредсказуемый и естественный ход событий, которые все вроде бы объясняют и, однако же, дают пищу для размышлений. А разве фильм «Пайза» не заявил о себе так же странно и неожиданно?

Росселлини снимал «Рим — открытый город» в маленьком Театре авиньонцев. Однажды какой-то американский солдат, выйдя из находившегося по соседству публичного Дома, зацепился за кабель, упал и расшиб себе нос. Вдрызг пьяный, он с трудом поднялся и, шатаясь и проклиная весь белый свет, пошел вдоль кабеля, яростно пиная его ногами. Так, все пиная кабель, он и ввалился в театр. Растерянный, сердитый, размазывая по лицу кровь, солдат удивленно озирался, тарачился на юпитеры, на всех нас, на кинокамеру. Кто-то усадил его в уголке, одна из костюмерш стала прикладывать ему к носу лед. А когда солдату объяснили, что здесь идет съемка фильма, он вдруг просиял. Мешая английские слова с итальянскими, солдат радостно, со свойственной пьяным горячностью стал говорить, что он и сам продюсер, известный американский продюсер. И даже представился: «Меня зовут так-то и так-то, я уже сделал то-то и то-то, и все благодаря собственному нюху, благодаря вот этому большому носу, которым, как видите, господь бог меня не обидел!» Солдат удовлетворенно ухмылялся, покачивая головой, как Джимми Дуранте, даже носище, из которого все еще капала кровь, был у него такой же. «Чтоб он у меня отвалился, если здесь не пахнет серьезным успехом. То, что снималось сейчас у меня на глазах, просто потрясающе!» И он стал обнимать Росселлини, Марию Мики, осветителей и мальчика, принесшего в этот момент из бара наш заказ. Но солдат хотел угостить нас сам и потому велел притащить еще чего-нибудь и псе продолжал восторгаться,

сыпать обещаниями, строить грандиозные планы.

Когда мы каким-то чудом этот фильм все-таки закончили, наш носатый симпатяга был в числе первых его зрителей. После просмотра у него блестели глаза. Солдат медленно направился к экрану, но в этот момент свет в зале погас: киномеханики, уходя, выключили рубильник. Но наш приятель не растерялся — в полной темноте прерывающимся от волнения голосом он сказал, что готов отдать все когда-либо сделанные им, опытным продюсером, фильмы за любой кадр картины, которую он только что увидел. Это историческая дата, заявил он, сегодня кинематограф обрел наконец зрелость. Когда кому-то из нас удалось все же отыскать дверь и в зал проникло немного света из коридора, мы бросились обниматься и целоваться. Все плакали. Потом наш знакомый уехал и увез с собой наш фильм в Америку. Оказалось, что он никакой не продюсер и никогда им не был. У себя в Америке он пробавлялся тем, что оформлял рекламу в газетах, о чем мы узнали чуть позже, когда благодаря Росселлини — а может быть, в какой-то мере и собственному носу — он действительно сделался известным продюсером. Во всяком случае, в Италию он вернулся продюсером нового фильма Росселлини, который мы снимали под условным названием «Пайза».

Вместо разрозненных заметок, которые я тебе обещал, попробую пока вкратце изобразить, как мне все это видится. Значит, так: один человек (писатель? представитель какой-нибудь свободной профессии? Театральный импресарио?) из-за не очень серьезной болезни вынужден на какое-то время изменить свой привычный образ жизни. Это, как говорится, первый звонок: что-то в его организме дало сбой, и теперь ему нужно смирененько посидеть две недели в Кьянчано. Я уже много рассказывал тебе об этом курортном городке, так что тут тебе все ясно.

Наш персонаж подзапутался, ситуации, в которые он попадает, порой очень тяготят его, но выхода он не видит. У него есть жена. Есть любовница. И бесконечное множество связей, в которых он бьется, как муха в паутине; но не будь их, он, вероятно, ощутил бы мучительную пустоту, нет у него в жизни, пожалуй, совершенно ничего, за что можно было бы зацепиться. И плывет он по течению, хотя такая жизнь уже и ему самому начинает казаться каким-то страшным бредом, бессмысленным, бесцельным. Но к чему пытаться все упорядочить? Разве истинный смысл существования не в том, чтобы в меру своей жизнеспособности подключиться к этому своеобразному фантастическому хороводу, стараясь лишь попасть в нужный ритм?

В Кьянчано наш герой лечится минеральной водой, много спит (и сны видит словно по заказу); как всякий порядочный курортник, прогуливается по улочкам городка (кинотеатр, ночные аукционы, бильярдные, маскарады), изредка разнообразя эту жизнь экскурсией в какой-нибудь из находящихся поблизости древних городков (замки, виллы Медичи, средневековые аббатства, сказочные гроты).

Таким образом, день его проходит как бы в двух планах — в реальном: встречи в отеле и у источников, друзья, приезжающие к нему из Рима, любовница, которую он прячет в другом отеле жена, явившаяся в один прекрасный день и оставшаяся, чтобы скрасить его одиночество,— и в фантастическом: сны, игра воображения, воспоминания, посещающие его всякий раз, когда нам это нужно.

Таким образом, у нас уже есть.

Реальный план. Врач курортной лечебницы. Этот персонаж появится в начале фильма. Доктор войдет в комнату нашего героя, когда тот еще спит и ему снится, будто он летает над Амстердамом. Врач очень молод, очень серьезен и очень торопится. Осмотр он производит с профессиональной отстраненностью, без искорки человеческого участия. Взглянув на рентгеновские снимки выслушивает пациента, быстро пишет — сколько, когда и как принимать минеральных ванн и сеансов грязелечения. Из их разговора мы можем почерпнуть некоторые важные сведения о нашем персонаже (имя, фамилия, возраст, семейное положение, профессия); мы узнаем также, кто его отец, мать, какими болезнями он переболел,— в общем, все, что знать никогда не мешает Доктору мы, возможно, еще увидим. А может, и нет.

Любовница. Разумеется, это толстозадая белотелая красotka с маленькой головкой. Спокойная, добродушная, ну не любовница, а просто клад: и не назойливая, и скромница, и покладистая. Она замужем, о своем муже говорит с большой нежностью и мечтает, чтобы наш герой пристроил его на хорошее место. Это типичная итальянская буржуазка, которая покупает все (холодильник, телевизор) в рассрочку, не задумывается о проблемах морали, охотно показывает всем фотографию своей обожаемой дочки. Она с радостью согласилась приехать в Кьянчано, так как надеется хоть три-четыре дня пожить в дорогом отеле, побыть на людях, сходить в кино или в театр с нашим героем, который, однако, уже раскаялся в том, что вызвал ее к себе, но не может собраться с духом и попросить ее уехать. Отношения, связывающие его с кроткой пышкой, строятся на неопределенном чувстве физического благополучия, какое бывает у младенца, который,

насосавшись всласть молока своей доброй кормилицы, засыпает, сытый и умиротворенный. Любовница много говорит, но болтовня эта не раздражает, так как голосок у нее приятный, и можно время от времени, даже не вслушиваясь в ее слова, просто улыбаться: она будет вполне довольна. Ест она тоже много, жует медленно, но безостановочно, жеманно выпячивая губки и ерзя на стуле своим обширным задом. Этаким большой, мягкий, пышный ленивый лебедь, по-своему даже привлекательный и загадочный.

Августовским днем, в три часа, наш герой приезжает за любовницей на вокзал в Кьюзи. Голову ее окутывает вуаль — по моде двадцатого года; в поезде она, разумеется, не ела и очень голодна. В четыре часа — жалкий обед в дешевом ресторанчике. Затем — объятия в грязном гостиничном номере (снизу, с площади, доносятся паровозные гудки, потому что гостиница находится у самого вокзала) и короткий сон (пока наш герой спит, любовница потихоньку щиплет виноград, стараясь не делать лишних движений, чтобы не разбудить его). А во сне он видит свою маму, которая показывает ему, какая красивая могила у папы. Мама велит подождать: отец скоро придет. «Но разве папа не умер?» — спрашивает он во сне. «Конечно, умер», — отвечает мама и с печальной улыбкой смотрит куда-то в угол часовни. Там рядом с большой каменной аркой сидит на стуле отец. На голове у него шляпа; он здоровается с сыном несколько рассеянно, так как поглощен разглядыванием стен и потолка часовни. Взгляд у отца неодобрительный, во всяком случае заметно, что его что-то не устраивает, и он, слегка нахмурившись, продолжает вглядываться в темные углы где-то там, под потолком. Но вот наш герой выходит с мамой из часовни, мирно о чем-то болтая, только теперь у мамы почему-то лицо его жены и это обстоятельство кажется ему естественным.

Любовницу, разумеется, мы тоже еще увидим в фильме. Увидим как-нибудь вечером на прогулке; наш герой, стоя вместе с женой перед какой-то витриной, сделает вид, будто не заметил свою пышку, и та покорно, с незлобивой улыбочкой, повернет в другую сторону и оглянется, лишь отойдя на приличное расстояние, когда ее наверняка уже не заметят. Белотелая пышка появится также в воображаемом доме-гареме. Там она, сидя перед телевизором, будет нанизывать на нитку бусину за бусиной.

Девушка (минеральный источник). Представь себе Клаудиу Кардинале, прекрасную, совсем еще молодую, но духовно зрелую, серьезную девушку — дар самобытности, который наш герой уже не в состоянии принять. Сначала мы видим только ее руку: снизу, от источника, она протягивает ему стакан пузырящейся

минеральной воды; потом — глаза, устремленные на него в упор, улыбающиеся. Тут наш герой совершенно четко осознает, что именно она могла бы стать решением всех его проблем. Но девушка, как и ее подружки, уже склонилась к своей работе — там, внизу, царит атмосфера швейной мастерской (смешки, перемигивания, многозначительные взгляды, невинные шуточки с клиентами).

Вечером он поджидает девушку у выхода из парка. По вечерам этот парк совершенно преображается, превращаясь в сырой, безмолвный лес, где не встретишь ни единой живой души, где все огни погашены и слышится только бульканье бьющих из-под земли источников. Девушка рассказывает о том, как живут в этих местах зимой и как ей хотелось бы уехать в другой город... Продолжая идти рядышком, они оказываются у ее дома: это стоящая одиноко будка железнодорожного обходчика, а в ней — папа, мама, сестры. Теплая летняя ночь. В темноте стрекочут кузнечики, на холмах горят большие костры. В углу кухни — дверь ее выходит чуть не на самые рельсы, над которыми роятся светлячки, — стоит телевизор: передают какую-то дурацкую программу. Молодые крестьянские парни приезжают на велосипедах за сестрами девушки и увозят их в темноту по тропинкам, напоенным ароматом цветов. В воздухе разлито какое-то любовное томление, оно пьянит, кружит голову. Я считаю, что здесь наша пара должна поцеловаться — очень просто, естественно, потом еще раз и еще...

Но, может, девушка вовсе не из железнодорожной будки, а дочь сторожа местной пинакотекы. Любовная атмосфера, семья остаются прежними, зато девушка может показать нашему герою стоящую в углу убогого зальца и наполовину упакованную прекрасную картину — какой-нибудь портрет итальянской красавицы шестнадцатого века. Об этом мы поговорим при встрече, потому что я сам еще не все представляю себе достаточно отчетливо, и не хотелось бы повторять кадры из «Сладкой жизни» — Анука Эме и Мастроянни в замке.

Я не знаю, как окончится история между нашим героем и девушкой, вернее, когда именно он пойдет на попятный. Что-то должно случиться, хотя вообще, по-моему, не следует придавать законченный вид всем историям, которые мы намерены рассказать.

И еще одно для меня несомненно: в фильме должна быть уйма женщин; наш герой ослеплен ими, они нравятся ему все до единой, словно миллиарды разных лиц для него — воплощение единственной женщины. Возможно, этот преследующий его навязчивый образ порождается просто томлением, обидой и

гневом, которые вызывают в нем все красивые женщины вообще — и те, что родились до него, и те, что родятся после. Человек этот безнадежно покорен, очарован женщиной и еще не понял (впрочем, кто в состоянии это понять?), в каких он отношениях с ней, с ее сказочным, волшебным телом, с ее округлыми формами — луной, горами и долинами этой неведомой планеты. Вот-вот, фильм должен также отражать все эти бесконечные разглагольствования о непостижимом и притягательном континенте, зовущемся женщиной. Помимо главных женских образов у нас должно быть еще много других женских лиц; мне кажется, что присутствие этих неясных теней придаст нашей истории особый аромат и все действие будет фокусироваться в одной-единственной проблеме, то есть в упорном стремлении героя с помощью этих волшебных расплывчатых видений разобраться в себе самом. Женщина отражает, возвращает нам наши эмоции, наши запросы, возвращает с дружеским участием и пониманием, придавая им четкую форму, открывая их для нас самих. Герой даже может говорить обо всем этом девушке, хотя его собственные поступки совершенно не согласуются со словами. Он может утверждать, что женщина искреннее мужчины, что она раскрывается, не таит своих чувств и мыслей, отдает себя такой, какая она есть, а не какой хотела бы быть, нет в ней нашего притворства, привычки все сваливать на работу, на занятость, на идеи, чтобы обмануть нас, скрыть правду. «Женщина,— говорит наш герой,— это сама искренность, сама правдивость. Пусть ей свойственно тщеславие, жалкое, мещанское, убогое, ординарное (вспомни пышку) и даже отталкивающее, зато женщина, в отличие от мужчины, проявляет эти качества смиренно, без притворства, искренне, с убежденностью и ни от чего не отрекаясь. Вопреки расхожему мнению, мне лично кажется, что женщине притворство свойственно в гораздо меньшей степени, чем мужчине, а если ей и приходится лгать, то лжет она только потому, что к этому ее вынуждает мужчина, добиваясь от нее поступков и взглядов, насилующих ее естество; он злоупотребляет ее чувствительностью, ее уступчивостью, ее врожденным стремлением нравиться, угождать, позволять себя «лепить», превращаться в чье-то зеркало». Так говорит наш герой. Можно бы, конечно, придумать еще какой-нибудь персонаж, женщину, которая опровергает все это, как например, одна девушка, спросившая меня недавно: «Синьор Феллини, вы делаете фильмы только о проститутках? Неужели вам ни разу не встретилась труженица, интеллектуалка, рабочая — в общем, настоящая, нормальная женщина? А, синьор Феллини?» Я немного растерялся, наверное, еще и потому, что девушка была

прехорошенькая. Она сказала, что напишет мне письмо. Наверное, попросит какую-нибудь роль.

Но вернемся к фильму. Плохо, что я еще не решил, чем занимается наш герой, какая у него профессия. Я не знаю, кто он, и оттого все выглядит обрывочным, бескровным.

Запутавшийся приятель. Это интеллектuala лет шестидесяти. Можешь вообразить его себе каким угодно. Он образован, хорошо воспитан, остроумен. Пусть наш герой встретится с ним ну хотя бы в курортном бассейне. Приятель, поддавшись на уговоры и шуточки (прямо скажем, жестокие) группы парней, прыгает с вышки и сильно ударяется животом о воду. Из бассейна он выходит очень бледный, прихрамывая.

В Кьянчано этот человек приехал со своей юной подругой: ради нее он оставил жену, с которой прожил сорок лет. Девушка завлекла его всякими интеллектуально-эротическими штучками. Она гримируется так, чтобы походить на мертвеца. Даже кусок обычной пиццы, политой томатным соусом, вызывает у нее нездоровое удивление. «Ах, какие краски! — восклицает она. — Просто умопомрачительно!..» Это законченная дрянь, которая во что бы то ни стало хочет казаться оригинальной, озабоченной серьезными проблемами и к тому же милой шалуньей, — в общем, личностью очень интересной. Нужны примеры? Таких девиц сколько угодно в мире кино, да ты и сам их прекрасно знаешь (вот тебе имена двух-трех таких кривляк).

Через пару дней наш герой идет навестить своего погрязшего в грехе приятеля, которого после того неудачного прыжка в воду уложили в постель. В комнате полно всевозможных лекарств и приспособлений для лечебной гимнастики. В разговоре с нашим героем запутавшийся приятель всячески старается подчеркнуть преимущества своего положения. «Я понимаю, — говорит он, — что могу показаться даже смешным. Но главное — мне на все наплевать, я счастлив, я упиваюсь жизнью день за днем, а что до моей подруги — поверь, она совершенно необыкновенная...». Эта «необыкновенная» девушка тоже здесь: в легкой пижамке растянулась она на кровати и, в то время как любовник ласково гладит ее по голове, смотрит нашему герою прямо в глаза, стараясь придать своему взгляду искренность — такую же фальшивую, как и все остальное, — и подтверждает: «Да, мы так счастливы...»

Чета телепатов — Морис и Майя. Ночью курортный городок претерпевает еще одно превращение, становясь огромным и мрачным ночным клубом, в котором можно потанцевать или посмотреть выступление эстрадных артистов.

Однажды вечером наш герой присутствует на сеансе

телепатии, который его забавляет и даже волнует. В центре площадки спиной к публике с завязанными глазами стоит Майя. Она читает мысли своего партнера, громко выкрикивая слова в микрофон. Морис в это время ходит от столика к столику, берет у зрителей то часы (Майя должна угадать, какой они марки), то визитную карточку, записывает номера водительских прав, слушает сказанные ему на ушко фразы, а стоящая на возвышении Майя громко произносит: «Лонжин»! Номер 78967...», «Синьор — пуэрториканец, зовут его Хосе Пинто...» и т. д.

Морис подходит к нашему герою, и Майя сообщает публике его имя, фамилию, возраст и даже то, о чем он сейчас подумал. Выкрикнутая фраза повисает в воздухе, словно некое тревожное откровение.

По окончании сеанса наш герой знакомится с артистами и, побуждаемый любопытством и какой-то детской суеверной надеждой — словно они могут открыть ему некую изначальную истину, — приглашает Мориса и Майю поужинать.

Однако вблизи эта пара выглядит такой убогой: Морис говорит с сильным туринским акцентом, Майя — на какой-то смеси французского с испанским. Жалкая пара комедиантов. И не он, а эти двое чувствуют себя польщенными и даже немного робеют. И в этом-то вся истина?

Возвращаясь поздно ночью в отель, герой встречает своего запутавшегося приятеля, который говорит с ним наставительным тоном, по-отечески убеждая его быть более последовательным в своих отношениях с женой. В общем, советует ему делать прямо противоположное тому, что делает он сам.

Да, есть еще епископ. Но этот персонаж представляется мне еще очень смутно. Прелат может пригодиться для целой серии воспоминаний протагониста. Здесь и первая исповедь — маленькая деревянная дверца, она открывается, а за ней, сквозь дырочки решетки, видно худое, с закрытыми глазами лицо бородатого монаха, который говорит: «Ну, сын мой, исповедуйся в своих прегрешениях»; и еще многое другое — чувство, вины, всякие комплексы... и экзамен перед целой комиссией «святых отцов». Мы видим епископа, когда он приезжает на своем «Мерседесе» вместе с вспотевшим от волнения монахом, двумя молоденькими священниками и личным секретарем. Все обитатели отеля спешат приложиться к его руке. Потом мы увидим, как в большом зале с накрытыми для обеда столами он, прежде чем приступить к еде, осеняет себя крестным знамением, заставляя тем самым всех присутствующих встать и сотворить коротенькую молитву. Ночью пусть епископ совершит в одиночестве прогулку по дорожкам парка, и гравий будет

поскрипывать у него под мокасинами. У епископа астма, ему не спится, вот он и ходит один, куря свои антиастматические сигареты. Потом грязелечебница: он лежит весь облепленный густым илом и похожий на мумию, с колен и локтей которой отваливаются корочки засохшей грязи. Одна из санитарок целует ему руку.

Не исключено, что как-нибудь вечером между епископом и нашим героем завяжется разговор, только вот не знаю о чем. Я даже думал, не показать ли протагонисту епископа во сне.

Жена. Один из важнейших персонажей фильма. Отношения между супругами мучительны, но по-своему очень нежны. Оба считают, что покой можно обрести лишь в бегстве друг от друга, но стоит им разлучиться, как они тут же начинают ощущать потребность быть вместе. Они говорят, что нужно разойтись, но без внутренней убежденности: так двое заключенных могут обсуждать план побега, хотя он заведомо неосуществим.

Жена приезжает в Кьянчано неожиданно. Она хочет быть с ним. Ночью, в постели, он смотрит на нее, уснувшую, а когда жена открывает глаза, сам притворяется спящим. Увидев ее на улице перед каким-то магазином - жена надевает очки, чтобы лучше разглядеть за стеклом витрины какую-то ткань,— он, оставаясь незамеченным, смотрит на нее зачарованно и растерянно. Значит, вот эта женщина — его жена. Но кто она на самом деле? Из обрывков воспоминаний он пытается слепить портрет жены, но все в этом образе настолько противоречиво, что жена начинает казаться ему еще более чужой, хотя сходство и полное.

Порывы искреннего чувства и обиды, смиренное приятие и внутренний бунт продолжают терзать его душу. Не его ли неизбывная неверность не позволяет ему увидеть жену такой, какова она на самом деле, постичь ее суть... но тогда что такое «верность»? Этот вопрос может вызвать в воображении героя ряд фантастических картин, показывающих, какой именно представляется ему верность жены.

Думаю, что тут на него должно внезапно нахлынуть воспоминание об их свадьбе; а может, бродя утром все по тому же Кьянчано, он заглянет в какую-то церквушку, где венчается молодая пара, и останется там до конца церемонии, поцелует новобрачную, пожмет руку ее мужу. Много еще чего там будет, мой Брунеллоне; кое о чем я тебе уже рассказывал. Ну, например, будет там один приятель героя — извращенец, путешествующий со своим мрачным любовником. Всей компанией они отправятся в аббатство, где в стеклянном гробу выставлены мощи какой-то святой, жившей тысячу лет назад. А может, эта пара приедет,

чтобы ассистировать при постановке спектакля («Аминта», «Буря») на паперти средневекового собора.

По-моему, актеры в гриме императоров, режиссеры, маги и жрецы хорошо впишутся в этот сумбурный рассказ. Извращенца так жестоко отделяет его мрачный дружок, что нашему герою приходится отвести его в аптеку или, еще лучше, доставить в местную больницу.

Ночь. В больнице только дежурные — пожилая сестра милосердия и совсем молодой врач. Да три старика, спокойно дожидаящихся своей смерти.

И еще эпизод с Сарагиной — страшным и великолепным чудовищем, олицетворяющим в сознании героя Брунелло Ронди. Первое, нанесшее ему душевную травму знакомство с сексом.

Великанша Сарагина была первой проституткой, которую я увидел в своей жизни. Произошло это на пляже в Фано, где проводили летние каникулы учащиеся колледжа при монастыре братьев-сезианцев. Сарагиной ее прозвали потому, что матросы в уплату за благосклонность давали ей килограмм-другой самой дешевой рыбы, чаще всего сарагины. С нас, мальчишек, она брала и того меньше, довольствуясь несколькими монетками, горстью жареных каштанов, форменными «золотыми» пуговицами или свечами, которые мы воровали в церкви. Жила Сарагина в полуразвалившемся укреплении, которое осталось на берегу после первой мировой войны. Это было самое настоящее логово, пропахшее смолой, трухлявым деревом и рыбой. За два сольдо она показывала притихшим мальчикам свой зад, закрывавший собой все небо, за три — слегка покачивала бедрами, а за четыре — поворачивалась к нам лицом. Какой необъятный животище! А что там под ним мохнатое — кошка?

Ты, конечно, скажешь: «Да что же это, Федерико, опять у тебя здоровенная баба, опять великанша...»

Да, верно, в моих фильмах часто встречается образ женщины с пышными формами, большой, могучей... Но Сарагина — это само детское представление о женщине, одно из многих тысяч разнообразнейших проявлений, на какие только способна женщина. Сарагина, щедро наделенная какой-то животной женственностью, огромная, необъятная и в то же время обольстительно-аппетитная... Вот какой видит ее подросток, алчущий настоящей жизни, секса, итальянский подросток, закомплексованный и задержанный священниками, церковью, семьей и неправильным воспитанием. Этому подростку в его поиске женщины, в его тяге к ней рисуется такая, чтобы ее «было много». Он как тот бедняк, что, думая о деньгах, предается бредовым мечтаниям не о какой-то там тысяче лир, а о

миллионах, миллиардах.

Видится мне еще сценка из детства нашего героя, когда он, открывший для себя Сарагину и потрясенный этим открытием, приходит к ней снова, уже один, в своей школьной форме. Очень яркий солнечный день, спокойное море источает чудесный аромат. Вокруг нет ни души, и в этой зачарованной тишине слышится голос Сарагины: она что-то напевает, как самая обычная девчонка. Напевает и штопает свои носки, сидя на детском стульчике у амой воды. Этакий загадочный и пугающий образ матери. Разве странно, что мальчику она видится именно так, как мать? У нас в стране существует самый настоящий культ матери: мамы, мамуши, всевозможные великие матери занимают господствующее место в этой захватывающей иконографии и на нашем личном и на общественном небосклоне: мать пресвятая богородица, мать-страстотерпица, мама Рома, мать-Волчица, Родина-мать, мать наша Церковь. Но можно ли считать оправданным это избыточное наличие, это изобилие матерей? Хочу попытаться истолковать все по-своему, рискуя навлечь на себя гнев какого-нибудь ученого-психоаналитика. Мне представляется, что весь этот избыток свидетельствует, скорее, об отсутствии матери. Разве нам вместо матери не подсовывают постоянно всевозможные суррогаты, фетиши? Именно этим занимаются индустрия, рынок, сбывающий эротику как товар, порнография. Так что «доброй, милой матери» нам как раз всегда не хватало, и мы ощущаем эту нехватку и слишком часто чувствуем себя такими маленькими несмышленишками. Проститутка — своего рода контрапункт, главная спутница матери по-итальянски. Постичь одну из них, не постигнув другой, невозможно. И если кормила и одевала нас мать, то так же неизбежно — я имею в виду по крайней мере мое поколение — к половой жизни нас приобщала проститутка. Все мы им обязаны, все мы в долгу перед женщинами, которые сумели на время заменить нам наши желания, наши надежды, наши фантазии, направив их в какое-то определенное русло; часто все это было жалко, убого, но все равно чудесно. Ибо, хотя проститутка и исчадие ада, она все же сохраняет власть и очарование существа, словно вышедшего из какого-то сверхземного мира. Она непостижима и потому выглядит в наших глазах огромной и неуловимой, всеведущей и простодушной. Совсем как наши фантазии, которые она не только отнимает у нас, но и претворяет в жизнь.

Ну что бы мне еще хотелось вставить в фильм? Да, вот: ангела-хранителя. Фигура ангела-хранителя сопровождает нас в жизни до тринадцатилетнего возраста. В фильме это может быть

воспоминание или фантазия протагониста, который пытается представить себе, каким был его ангел, явившийся ему однажды во сне.

Затем будет — теперь уже неизбежная — сцена в доме-гареме со всем его женским населением и женой в том числе: одна шьет, другая хлопочет в кухне, две смотрят телевизор. Наш герой приводит свою новую подругу, и все остальные встречают ее очень сердечно. Он — этакий безмятежный патриарх — беседует и ужинает вместе со всеми своими женщинами. Укладывает их спать. Потом, оставшись один, открывает маленькую дверцу в коридоре, за дверцей — винтовая лестенка, ведущая в комнатку наверху, где при свете свечи отец-иезуит Арпа читает какую-то книгу: он поджидает нашего героя, чтобы по-дружески обсудить с ним вопрос о церемонии посвящения.

И еще цирк со всеми его персонажами.

Вот, пожалуй, и вся моя история. Мне она нравится. Хотя пока я еще не отдаю себе отчета, почему именно. Я только убежден, что фильм надо сделать радостным, праздничным, пронизанным юмором, в изобразительном же плане он должен быть необычайно тонким, светлым. И еще я подумал, что наш герой во время отпуска может заниматься литературным творчеством: пусть себе пишет эссе или статью для энциклопедии о какой-нибудь исторической личности — Мессалине или святом Франциске, здесь уместнее какая-нибудь фигура из языческого мира. Возможно, она даже появится в кадре несколько раз, словно материализованная силой воображения нашего героя.

Я как-то чувствую, что подлинный ключ ко всей этой мешанине — все тот же, о котором я говорил тебе с самого начала: нужен многомерный портрет такого вот персонажа. Причудливый балет, волшебный калейдоскоп... но ведь и эти слова можно истолковать на тысячу ладов.

Думаю, если периодически подстегивать себя, можно все же довести эту историю до конца. Я замечаю, что постоянно размышлять над ней, в общем-то, ни к чему, все как-то отдаляется, расплывается и вообще исчезает. И потому я с нетерпением жду, когда что-нибудь или кто-нибудь заставит меня сделать шаг вперед.

Порой мне хочется все забросить, и я начинаю мечтать о «Декамероне» или о «Неистовом» как об освобождении. Я даже о Казанове подумывал, но как только его читают? Тут, видно, не обойтись без длительного, спокойного и благополучного периода выздоровления после какой-нибудь болезни. Конечно, скажи я Риццоли, что хочу сделать «Казанову», он подарил бы мне целую бумажную фабрику и много чего еще в придачу. На «Казанове»

настаивает Флайяно, который часто повторяет, что чтение мемуаров Казановы — его настольной книги — для него лучший отдых, развлечение, в общем, он ему очень нравится. И Комиссо тоже за «Казанову». Не могу понять, почему эта занудная толстенная книжища так нравится интеллектуалам? Очевидно, в интеллектуалы я совершенно не гожусь, ибо всякий раз, когда я принимался листать «Мемуары», мне тут же приходилось откладывать их в сторону: даже в горле начинало першить от этой пыльной бумажной пустыни, в которой я чувствовал себя таким одиноким, таким потеряннным.

До чего утомительны и опасны эти ожидания! Позавчера вечером я раскрыл «И цзин» и загадал: «Каково мое положение в настоящий момент?» Ответ следовало искать в гексаграмме, именуемой «Абиссальной». Выходило, что на дне пропасти я нахожусь еще в какой-то яме, опутан цепями и закован в колодки, а кругом колючки,— чтобы я не убежал. Вдобавок выяснилось, что так мне и надо, поскольку я рецидивист. В общем, меня ждут три года сплошных несчастий! Ответ малоприятный, и я даже немного расстроился.

Зато прошлой ночью мне приснился Пикассо. Уже второй раз я вижу его во сне. Первый раз (тогда я тоже переживал период сомнений и неуверенности в себе) мы с ним находились в какой-то кухне. Было ясно, что кухня эта у него дома — огромное такое кухонное помещение, забитое всякой снедью, холстами, красками. Мы проговорили с ним всю ночь. А вот во вчерашнем сне было безбрежное море, каким его можно увидеть из риминского порта, темное, грозное небо, зеленые, свинцово-тяжелые волны с белыми гребешками, как во время шторма. Впереди меня, мощно выбрасывая руки, плыл какой-то человек, над водой виднелась лишь лысая голова с маленьким пучком седых волос на затылке. Вдруг он оглянулся и посмотрел в мою сторону — это был Пикассо, который знаком звал меня за собой, куда-то, где можно найти превосходную рыбу. Хороший это сон или нет? Думаешь, нехороший?

Что касается названия фильма, то мне на ум еще не пришло ничего, на чем хотелось бы остановиться. Флайяно предлагает назвать его «Порядочная путаница». Но мне такое название не по душе.

Не знаю. А пока на папке, в которой я держу заметки и «scaletta», кроме обычных сулящих удачу толстух я изобразил большую цифру 8 1/2 - Таким по счету будет этот фильм, если я его сделаю.

Я считаю, что в детстве наши отношения с реальной действительностью — это сплошные эмоции, какие-то смутные

образы, фантазии. Ребенку все кажется необыкновенным, потому что все незнакомо, не видано, не испытано; мир предстает перед его глазами лишенным какого бы то ни было смысла, значения, без взаимосвязи понятий и символических тонкостей: это просто грандиозное зрелище, бесплатное и восхитительное, что-то вроде огромной дышащей амебы — в ее недрах и субъекты и объекты живут, слитые в единый, неудержимый, фантастический, бессознательный, притягивающий и отпугивающий поток, в котором пока еще не обозначился водораздел, не проступили границы сознания.

Пусть это нескромно, но я хочу рассказать, что происходило со мной, когда мне было лет семь-восемь. Четырем углам своей кровати я дал названия четырех риминских кинотеатров: «Фульгор», «Опера Национале Балилла», «Савойя» и... как же назывался четвертый? Ах да, «Султан». Я словно праздника ждал момента, когда меня отправят в постель, и не канючил, чтобы мне позволили остаться. Все, о чем взрослые говорили между собой за столом, быстро утрачивало для меня всякий интерес, и, едва представлялась возможность, я бежал в свою комнату, нырял под одеяло, иногда даже голову засовывал под подушку и, закрыв глаза, затаив дыхание, с бьющимся сердцем, терпеливо ждал, пока внезапно в полной тишине не начиналось представление. Самое необыкновенное представление на свете. Что это было? Трудно передать словами, описать: это был особый мир — фантаσμαгория, галактика светящихся точек, ша ров, сверкающих колец, звезд, огней цветных стеклышек, ночной искрящийся космос, сначала вроде бы неподвижный, потом приходящий в движение, все более стреми тельное, захватывающее, как огромный водоворот, ослепительная спираль. Меня засасывал, ошеломлял этот взрыв видений, даже голова начинала кружиться, но почему-то не укачивало. Сколько времени это длилось, сказать трудно, во всяком случае — не очень долго. Наконец видение затухало так же постепенно, как и возникало, утрачивая яркость и силу как пламя гаснущего костра. Подождав несколько минут, я укладывался головой в другой угол, и зрелище повторялось. В третий раз оно бывало уже более бледным, краски словно бы тускнели. В редких случаях ночное представление повторялось четыре раза подряд. Под конец, удовлетворенный, но немного уставший от фейерверка звезд и солнечных искр, я проваливался в сон. Это продолжалось несколько лет, а с первыми признаками отрочества понемногу угасло, уступив место другим, куда более конкретным волнениям. Если бы такие видения продолжались и с приходом зрелости, они, вероятно, заглушили бы всякую способность мыслить и действовать. Дело не в том, чтобы вечно

любоваться собственными детскими фантазиями Главное — сохранить способность вызывать фантастические видения уже сознательно. Ведь это одна из возможностей, заложенных в самой природе человека, и совершенно ни к чему от нее отказываться

Годам к тридцати мне случайно довелось прочесть кое-какие специальные книги, познакомиться с некоторыми людьми. Все это было весьма бессистемно, беспорядочно; проследить какую-то последовательность здесь невозможно, просто сказывалось любопытство ко всему запретному. Я знал нескольких человек, наделенных удивительными способностями. Сначала это были факиры, иллюзионисты, всякие шарлатаны. Потом я познакомился с людьми менее эффектными, но будоражившими воображение значительно сильнее. Я старался бывать на их опытах, наблюдать всякие необычные явления; но мне редко удавалось сделать какой-либо убедительный вывод, важный лично для меня, в общем, уловить какой-то знак, который помог бы мне расшифровать тайную суть увиденного. Жадность к неизведанному, жажда чего-то нового могут стать своего рода стимулом, но вовсе не всегда они подводят к более правильному, более плодотворному решению. Слишком часто меня отвлекали лень, старые привычки и даже трусость.

Я знал многих людей, в большей или меньшей степени наделенных такими особенными качествами, имел дело с «медиумами» (если понимать это слово как «посредник»). Власть каких-то непонятных сил, подчинивших их себе, была так велика, что они совершенно утратили способность к сопротивлению. Диалог с такими типами бывал не очень интересным: когда возбуждение проходило, перед тобой оставалось опустошенное существо, одна лишь оболочка человека. А ведь действительно интересно было бы узнать, как некоторым из них все же удается сохранять свою индивидуальность. В этом смысле единственное исключение составляет, по-моему, Рол. То, что делает Рол, настолько поразительно, что кажется даже ненормальным; есть ведь какой-то предел и удивлению. И действительно, проделки Рола (он называет их «забавами»), пока ты сам при них присутствуешь, к счастью, не удивляют. Только потом уже, когда вспоминаешь, до тебя начинает доходить, насколько все это потрясающе.

Каков из себя Рол? На кого он похож? Что у него за внешность? Описать его не так-то легко. Я увидел господина с хорошими манерами, подтянутого, элегантного; он мог быть директором какой-нибудь провинциальной гимназии, из тех, кто умеет порой и пошутить со своими учениками, мило

прикидываясь, будто его тоже интересуют фривольные мальчишечьи разговоры. Держится он с учтивой и вежливой сдержанностью, временав ми сменяющейся самым искренним весельем: тогда в его речи появляются сознательно утрируемые диалектизмы — как у Макарио,— и он охотно рассказывает анекдоты. Я думаю, что причина такого поведения (иногда свое хорошее настроение он выражает шумно, как коммивояжер, решивший позабавить случайных попутчиков) — в его постоянном и сознательном стремлении как-то разрядить напряженность, страх, растерянность людей перед смущающими душу чудесами магии, которые он демонстрирует. Но, несмотря на всю эту атмосферу непринужденности и дружеской шутки, несмотря на его стремление принизить смысл игры, не придавать ей особого значения, выставить все в смешном свете, чтобы заставить людей, да и себя первого, не думать о том, что все же происходит, в его глаза, глаза Рола, долго смотреть невозможно. Это неподвижные, светящиеся глаза существа с другой планеты, глаза персонажа из хорошего научно-фантастического фильма.

Когда человек способен на подобные «забавы», соблазн гордыни и этакого загадочного всемогущества, должно быть, очень велик. А Рол все-таки умеет ему не поддаваться и ежедневно втискивает себя в привычные человеческие мерки. Может, это объясняется тем, что он религиозен и верит в бога. В его попытках — нередко безнадежных — установить непосредственную связь с живущими в нем страшными силами, в попытках создать какую-то понятийную, идеологическую, религиозную конструкцию, которая позволила бы ему, пусть лишь ради частичного, ограниченного перемирия укротить черную магнетическую бурю, которая бушует в нем, искажая и стирая границы его личности, есть что-то патетическое, героическое.

«Забавы» Рола — зрелище приятное, тонизирующее каждого, кто приходит к нему с искренней готовностью отдать себя в его распоряжение, то есть с невинностью ребенка или с какой-то не очень строгой, открытой для домыслов научной теорией, не вступающей в конфликт с неожиданными для нее формами истины, И это еще прекраснее, еще благороднее. Жизнь может загнать в такие ситуации, столкнуть с такими фактами, перед которыми невольно склонишь голову. И тогда тебе на помощь может прийти некая загадочная сила, нашедшая равновесие в себе самой — просто так, иррационально.

Рол — личность, не укладывающаяся в обычные мерки, с которыми подходят к тем, кто пробует свои силы в области парапсихологии. Паскуалина Пеццола — тоже человек незаурядный, но совсем в ином плане. Эта женщина

крестьянского типа живет в своем небольшом особнячке неподалеку от Анконы. Она отличается способностью очень быстро и по собственному желанию впадать в транс: тогда она закрывает глаза, рывком поднимается со стула и идет к тебе. В этот момент лицо ее преображается (под кожей проступают заостренные, аскетические черты, выдвинутый вперед острый подбородок делает ее похожей на монаха), покрывается какой-то светящейся бледностью. Когда она открывает глаза, замечаешь, что и глаза у нее стали светлее; Паскуалина подносит ладонь ко лбу, как бы загораживаясь от ослепительного света; вторую руку она в это время протягивает вперед и водит ею перед посетителем, словно хочет раздвинуть его внутренности и посмотреть, что там за ними. О том, что ей удалось увидеть, она рассказывает на каком-то странном жаргоне, состоящем из диалектизмов, научных терминов, грубых, но точных описаний. Она пользуется главным образом славой хорошего диагноста, и, бывает, даже профессора университета обращаются к ней за советом. Когда я приехал к Паскуалине, вокруг ее дома царила та самая атмосфера свершающегося чуда, которую я постарался передать в фильме «Сладкая жизнь». Подобные явления впечатляют, но не такая уж они редкость в Италии, что подтверждается документально работами Эрнесто Де Мартино. Если поискать, то нетрудно натолкнуться на исконные и прямо-таки дьявольские формы торговли сверхъестественным. В Тоскане я познакомился с одним крестьянином-колдуном, которому местные жители платят деньги — лишь бы он обходил стороной их усадьбы. Он похож на какое-то страшилище и живет в своей лачуге как животное. У меня с ним состоялся разговор, если это можно назвать разговором, в присутствии местного молодого священника — заклинателя злых духов, бормотавшего тем временем свои молитвы. Колдун пронзал меня такими взглядами, какие раньше мне доводилось видеть только в мальянской психиатрической лечебнице Тобино, где на тюфяках, набитых морской травой, копошились раздетые догола неизлечимые больные. И вонь здесь стояла такая же, просто адская вонища. Внезапно колдун заржал. Он ржал все громче и громче, так что даже мой священник побледнел. В общем, мы сбежали. Когда я вспоминаю эту историю, мне начинает казаться, что мы присутствовали при метаморфозе: этот страшный тип за несколько минут на наших глазах стал превращаться в коня. Ничего удивительного. Есть люди, которые целую жизнь ухлопывают на то, чтобы стать конем, деревом, камнем, и даже сами того не замечают.

Сознание человека, интеллектуально более развитого, в

таких делах обычно бывает своего рода помехой, хотя оно и не служит защитой от психических сил, стремящихся его деформировать. Подобные явления чаще наблюдаются у натур более простых. Быть может, потому, что они живут в тесном общении с природой, с животным миром (эти бессонные ночи в хлеву, кошки, ночные птицы и бродячие собаки) — в общем, со всеми элементами околочеловеческого мира, которыми насыщена окружающая человека атмосфера и которые могут повлиять на него самого.

Участвовал я и в нескольких спиритических сеансах — просто так, из любопытства, как в какой-нибудь игре. Вокруг спиритов почему-то ощущается аромат хризантем, запах пыли прошлого века. Тем, кто вызывает духов, такая атмосфера нравится, они наслаждаются ею. А меня от нее обычно тошнит. Я прекрасно понимаю позицию церкви и науки, которые стараются препятствовать распространению спиритизма. Кто знает, какие беды может натворить подсознание, высвобожденное посредством безответственных ритуальных манипуляций.

Самое же рискованное — это пытаться насаждать подобные вещи, делая упор лишь на эстетический, фантастический, приключенческий их аспект и переключаясь с одного на другое жадно, без должной осторожности, без оглядки. Так можно втянуться в опасную игру; пусть даже полезную для вдохновения художника, но все же опасную.

По счастью, мне в жизни встретился один мудрый и добрый человек, который, не разочаровывая меня в моем стремлении постичь при помощи фантазии красоты этого волшебного мира, сумел изменить мой угол зрения. В результате все это не утратило для меня своего очарования, а просто сделалось менее туманным и тревожным: оказалось, что такие вещи нужно рассматривать не как мир внутри тебя самого, то есть не с позиции магии, а с позиции психологии — путем установления внутренней близости с ними. Тот, кто действительно сумел познать и «реализовать» себя, может, не рискуя собственным душевным здоровьем, сделать свою жизнь необыкновенно импульсивной.

Несколько лет тому назад я прочел — правда, не полностью — книгу Юнга «Реальность души»; тогда мне показалось, что я не так уж много в ней понял. Позднее мне в руки попала работа Юнга о Пикассо, и я был потрясен: никогда еще мне не доводилось встречать мысль более ясную, гуманную и религиозную, — религиозную в новом для меня значении. Все равно как если бы передо мной открылась невиданная панорама, возникла новая перспектива, позволяющая смотреть на жизнь по-

иному, появилась возможность смелее, шире использовать собственный опыт, высвободить уйму энергии и уйму материалов, погребенных под руинами всяческих страхов и опрометчивых поступков, под струпиями запущенных ран. Безграничное восхищение вызывает у меня способность Юнга находить точку соприкосновения между наукой и магией, рациональным началом и фантазией, то, что он позволил нам жить, испытывая колдовские чары тайны и в то же время сознавая, что они поддаются проверке разумом. С таким восхищением можно относиться к старшему брату, к тому, кто знает больше тебя и делится с тобой своими знаниями. Меня восхищает, вызывает у меня зависть несокрушимая честность Юнга, честность, которой он никогда не изменял. И все же мне кажется — его не любили и не ценили по достоинству: такой попутчик был у человечества в нашу эпоху, а чем платило оно ему? Чаще всего — тупым недоверием.

Мой интерес к этим проблемам — интерес дилетанта, случайного человека, жаждущего извлечь из всего этого какую-то пользу и для своего дела. Но я знаю, что психоанализ может оказать большую помощь людям нездоровым. Есть формы неврозов, до такой степени изменяющие состояние психики, что, проходя, они даже не оставляют по себе определенных воспоминаний. Как если бы человек, когда-то бывший рыбой, захотел рассказать об этой своей рыбьей жизни человеческим языком. Вот в таких случаях, когда у тебя тяжелое, бредовое состояние, психоанализ может помочь выйти из него; но, думаю мне, он не всегда дает средства — притом философски обоснованные — для предупреждения нового приступа. Существует опасность превращения психоанализа в этакую коллективную панацею, которая может все объяснить, но рискует пренебречь индивидом.

Я считаю, однако, что жизнь всегда сама вытаскивает нас из всяких неприятностей. Всегда у нее есть в запасе какой-нибудь сюрприз. Она изменяет человека и может в каждом из нас притупить мучительную тоску о высокой нравственности и необыкновенной порядочности, сожаления об утраченной невинности. Невозможно же жить и работать с неутоленным желанием иметь ангельски чистую совесть.

Однажды, уже после окончания работы над фильмом «8 1/2» я проделал опыт с американским препаратом ЛСД-25 — синтетическим аналогом вещества, содержащегося в некоторых галлюциногенных грибах: их употребляют мексиканские индейцы. Это было что-то вроде опытов Олдоса Хаксли. Я читал, что, по мнению некоторых американских психологов, применение

этого наркотика— разумеется, по разработанной ими методике — ускоряет наступление у человека такого эмоционального состояния, какого можно добиться лишь после двадцати и более сеансов психоанализа. Все, конечно, находится еще в стадии эксперимента, и сами специалисты пока далеко не единодушны в этом вопросе. Один мой приятель-ученый, ухватившись за неосторожно оброненную мною фразу: «А интересно было бы попробовать»,— предложил мне произвести такой опыт на себе. Дело в том, что работа с настоящими больными ни моему другу, ни его сотрудникам не принесла, кажется, сколько-нибудь удовлетворительных результатов, и перспектива заполучить в свои руки художника так пришлось ему по душе, что отвертеться мне не удалось.

Поскольку я уж впутался в эту историю, не хотелось выглядеть трусом; таким образом, как-то в воскресенье, во второй половине дня, я с отчаянно бьющимся сердцем и на голодный желудок явился к одному химику, живущему неподалеку от моего дома. Там меня уже ждали мой друг-психолог, два санитара, кардиолог, целая команда стенографистов и батарея микрофонов. Сделали мне кардиограмму — все в порядке; потом дали принять растворенное в воде ничтожно малое количество препарата. Его действие длится обычно семь-восемь часов, но на меня он почему-то действовал дольше.

Не так уж много могу я рассказать о том, что испытал,— в памяти почти ничего не осталось. Знаю одно: чтобы снять действие препарата, им пришлось ввести мне внутривенно какое-то успокоительное. В десять часов вечера меня доставили домой, и я под Наблюдением врача провел довольно спокойную ночь. На следующее утро я проснулся так, словно ничего, или почти ничего, не случилось и даже отказался прослушать записи всего, что я им наговорил: чувство стыда взяло верх над любопытством. Но они сами рассказывали, как на протяжении целых семи часов говорил не закрывая рта и все время ходил по комнате, ни на минуту не останавливаясь. То, что препарат так возбудил мои моторные центры, было истолковано экспериментаторами как мое подсознательное стремление куда-то бежать, невозможность оставаться на месте. Это может означать что угодно, но прежде всего — что мое естественное состояние — быть в движении, в пути. И действительно, я хорошо себя чувствую в машине, за стеклами которой проносятся, мелькая, разные виды: я даже вообразить себе не могу, как это можно спокойно сидеть на месте во время отпуска.

Когда еще мальчонкой я увидел впервые диапозитивы (виды всяких церквей), которые показывали нам священники, меня

поразила не столько техническая сторона дела, сколько способность этих картинок воссоздавать и преобразовать действительность.

Когда я задумал фильм «Джульетта и духи», единственно разумным ключом мне представлялась необузданная фантазия, такая легкая игра, позволяющая где-то на что-то намекнуть, где-то что-то недоговорить. Фильм о снах нельзя делать абстрактно, оставляя в стороне личность того, кто эти сны видит. Точно так же я не мог бы сделать в абстрактной манере фильм о мире магии. А мир «Джульетты» — это, конечно же, мир магии, отвечающий некоторым особенностям моего сугубо личного восприятия действительности, всегда, однако, оставляющего достаточно места для юмора. В сказках правда прячется, предстает в туманной, запутанной форме, а то и вовсе куда-то исчезает. Сказка всегда так жестока: стремясь придать некоторым истинам гуманный характер, она прибегает к столь абстрактной, к столь откровенно символической форме, что истины эти больше до тебя не доходят, а если и доходят, то воспринимаются уже как безнадежно банальные.

«Джульетта и духи» — мой первый настоящий цветной фильм. Я бы хотел поговорить немного о цвете. Мне уже однажды пришлось снимать цветной эпизод для картины «Боккаччо, 70», но тогда я не очень задумывался над проблемой цвета; речь шла главным образом о внешней стороне дела, о требовании, диктовавшемся фильмом в целом (просто все остальные эпизоды были цветными), и мне пришлось подчиниться необходимости сохранения единства стиля, до которого мне, в общем-то, дела было мало. Что же касается «Джульетты и духов», то здесь вопрос о цвете впервые обернулся для меня проблемой выразительности — уже начальные кадры фильма представлялись мне в цвете; сама история, ее структура, пронизывающее ее чувство определяются и живут исключительно благодаря цвету, а потому только цвет и может показать их, раскрыть, выразить.

Во сне цвет — это идея, концепция, чувство, как в настоящей серьезной живописи. Вопрос, который задают многие: «Ты какие сны видишь, черно-белые или цветные?» — лишен смысла; это все равно что спрашивать, есть ли в пении звуки, когда каждому известно, что звук — средство выражения, именно пению и присущее. Во сне человек может увидеть красный луг, зеленого коня, желтое небо, и в этом нет никакого абсурда. Таковы образы, в которых выражено породившее их чувство.

Человеческий глаз видит реальную действительность по-человечески, то есть со всем присущим человеку зарядом эмоций, идей, предрассудков, культуры. Он наделен мгновенной

избирательной реакцией, умеет выделить особо поразившие его элементы. В памяти о предметах всегда отпечатывается доминирующий цвет, остальные же исчезают. Если бы понадобилось рассказать другу о какой-нибудь встрече и пришлось бы описать краски комнаты, где эта встреча происходила, то в памяти, скорее всего, всплыли бы только позолота на дверях, прозрачная синева пепельницы, черный тон картины. У объектива кинокамеры нет такой избирательной способности, он выполняет чисто математическую функцию — просто фиксирует то, что столь изменчивый в своем движении луч света «подставляет» ему мгновение за мгновением. Нельзя надеяться, что в результате мы получим нечто, с абсолютной точностью отражающее наши идеи, чувства, представления и воспоминания о Цвете, и что все это нисколько не пострадает, не поблекнет, не будет искажено или умерщвлено под воздействием всяких непредвиденных факторов, связанных с освещением, самим процессом съемки и обработки пленки.

Художник дает своей картине застывшее, постоянное, неизменяемое освещение, при котором цвет раз и навсегда остается таким, каким его изобразили. Некоторые могут подумать, будто и кинематографический кадр позволяет с такой же точностью дать какой-то цвет со всеми возможными его оттенками. Это не так. Цвета любого кадра как бы заражаются друг от друга, между ними происходит постоянный обмен флюидами, в результате чего во время просмотра замечаешь, что какие-то светлые участки непонятно почему оказались затемненными, на каких-то других появились неожиданные отсветы, происходит постоянное размывание границ предметов: один цвет перешел в другой. Ты, режиссер, созерцаешь свою новую картину, и тебе кажется, что все в порядке и уже можно приступить к съемке: подчиняясь собственному представлению о стилистических, изобразительных, повествовательных особенностях материала, иными словами, пытаешься раскрыть именно так, как ты находишь нужным, суть сцены в данный момент, ты приближаешься или отходишь, панорамируешь — в общем, двигаешь свою камеру. И сразу же интенсивность света меняется, краски начинают кричать или заметно тускнеют, и вся хроматическая гамма уже не та, что была минуту назад. Зеленый цвет уже не тот зеленый, которым ты любовался с прежнего расстояния: если ты в каком-нибудь метре от него, он густой, плотный, а стоит отойти подальше — он становится более инертным, почти серым.

Режиссера цветного фильма можно уподобить автору, который написал: «комната была зеленой», а придя в

типографию, прочитал в гранках, что комната «Сероватая».

Снимая эпизод «Доктор Антонио» к фильму «Боккаччо, 70», я представлял себе маленького черного Пеппино Де Филиппе среди белоснежных громад ЭУР. Отсняв сцену, мы отправились в просмотровый зал и, к удивлению своему, обнаружили, что мрамор оказался уже не белым, а голубым. Как же так? Что произошло? Во время съемок никто из нас не обратил внимания на подлинный цвет облицованных мрамором домов, так как все были в плену предвзятого мнения, что мрамор бывает либо белым, либо черным: вот почему мы не заметили, что небо, отражаясь в гладких, отполированных стенах зданий, придает им голубоватый оттенок.

В заключение следовало бы сказать, что раз уж невозможно снимать в цвете так, чтобы в полной мере гарантировать точность художественного выражения, значит, надо делать только черно-белые фильмы. Однако, если отвлечься от всех этих неприятных сюрпризов, от чувства бессилия, которое часто охватывает тебя и заставляет сожалеть о прекрасном, выразительнейшем и любимейшем черно-белом кино, я все же считаю, что цвет обогащает: это просто драгоценное изобразительное средство, если только попадает оно в руки художника. Не думаю, что цветное кино полностью заменит черно-белое; во всяком случае, мне хочется верить, что этого не произойдет. Плохому цветному фильму я, конечно же, предпочитаю черно-белый. Тем более что в некоторых случаях так называемые «естественные цвета» обедняют фантазию. Чем больше ты стремишься подражать действительности, тем скорее скатишься к подделке. В этом смысле черно-белая гамма дает более широкий простор фантазии. Я уверен, что, если после просмотра хорошего черно-белого фильма нарочно спросить у зрителей, какое впечатление на них произвели краски, многие, вероятно, ответят, что краски были замечательные, ибо каждый наделяет увиденные образы цветами, которые носит в себе.

Фильм «Джувьетта и духи» был задуман для Джувьетты и о Джувьетте. Я вынашивал его очень долго, еще со времен «Дороги». Да, мне хотелось сделать еще одну картину с Джувьеттой, но главное, я интуитивно понимал, что в моем намерении использовать кино как инструмент, способный взрезать прозрачную оболочку реального, самой лучшей помощницей может быть именно Джувьетта. Идея зародилась давным-давно, в процессе поиска темы, которая могла бы показать зрителю какую-то иную действительность еще лучше, чем история Джельсомины. Была у нас идея сделать фильм о молоденькой монахине, дневник которой мы нашли в библиотеке

одного монастыря как раз во время съемок «Дороги». Это было святое существо — неопытное, неискушенное, кротчайшее. Но меня удержала боязнь впасть в слащавый мистицизм, создать еще одно «житие святой». Пытался я также привязать эти мотивы к личности медиума Эйлин Гаррет, с которой был знаком. Какое-то время мне казалось, что ее биография могла бы стать отправным моментом для фильма. Но мы не очень продвинулись в этом направлении — по-видимому, из-за моей неспособности излагать чьи-то биографии; от одной мысли, что, воспроизводя какую-нибудь подлинную историю, нужно сохранять абсолютную верность фактам, у меня пропадает всякое желание ее рассказывать. Потом у нас был другой план, правда, выдержанный в том же ключе и все с той же Джульеттой. Я хотел дать ей возможность сыграть множество ролей в одном фильме: жадную и жестокую бабу, варившую мыло из своих жертв, хиромантку, миллиардершу. Все это были старые забракованные планы, но в какой-то момент у меня появилось искушение свести их в один рассказ; я даже придумал сюжетный ход, который должен был связать их воедино, но потом так ничего из этого и не вышло.

После «8 1/2» когда вновь встал вопрос о создании фильма с участием Джульетты, я опять, уже под новым углом зрения, попытался пересмотреть свои старые замыслы. Быть может, на экране вся эта история сместилась, приобрела иное измерение. Работа над фильмом о невидимом мире отложена; в настоящий момент она, вероятно, неосуществима. И все же отправным был для меня психологический поворот, допускающий известную долю отстраненности, иронии, равлечения и оправдывающий не только строгое волевое начало, но и самую безудержную фантазию.

Джульетта-актриса всегда почему-то стремится быть противоположностью тому персонажу, который она создает вместе со мной. Всякий раз она упрямится и подчиняется моим требованиям лишь после долгого сопротивления, словно предчувствует, что ей суждено выпустить на волю какие-то темные силы, которые таятся в ней самой и с которыми она не желает мириться. С самого начала ее чуждо раздражают и костюмы, и манера смотреть, и вообще сама маска ее персонажей. Так и кажется, что рядом с Джульеттой-энтузиасткой и трудолюбивой помощницей вдруг вырастает другая Джульетта, у которой на все одна реакция: «Нет». По-моему, именно в персонаже из этого последнего фильма Джульетта раскрылась наиболее полно и убедительно.

Поначалу было довольно трудно — не ей, а мне — избавиться

от улыбок, бледности, взгляда потерявшей собачонки, которые принадлежали Джельсомине и Кабирии — персонажам, рожденным моей фантазией, но уже навсегда сросшимся с Джульеттой; говоря языком кинематографа, мне предстояло все это убрать, но не полностью, а сохранив ту малость от Джельсомины и Кабирии, которая присуща Джульетте-женщине. Это стало для меня каким-то наваждением. Был даже момент, когда мне показалось, что я с этой задачей вообще не справлюсь: не зря ведь я все откладывал съемку наиболее значимых и важных сцен. Но в один прекрасный день я сделал открытие: я понял, что сопротивление Джульетты-актрисы гриму, костюму, парик, серьгам, ее самостоятельная позиция, которая прежде казалась мне просто преступлением против персонажа, недопустимым вторжением в фильм ее женской психологии, на этот раз были оправданны. Мне не следовало сердиться, поскольку в этом фильме Джульетта как раз и должна была проявлять такую вот агрессивность. Бунтуя против деталей своего гардероба, Джульетта сотрудничала со мной, приходила мне на помощь. Когда она добивалась чего-то от гримера или ссорилась с Герарди из-за какого-то платья, мне следовало с вниманием и благодарностью прислушиваться к доводам актрисы, потому что именно в них было заключено здоровое начало образа.

С Джульеттой я более нервозен, более требователен, чем с другими. Мне хотелось бы, чтобы она все делала хорошо сразу же. Чьи угодно ошибки я готов терпеть, но ошибки Джульетты меня выводят из равновесия. Здесь я глубоко несправедлив. Дело в том, что Джульетта заняла место в моей душе гораздо раньше, чем другие актеры, и поэтому мне кажется, что ошибаться ей не позволено. Иногда мне так и хочется ей сказать: да что ж такое, ведь ты родилась в этой истории раньше всех, а до сих пор не можешь полностью слиться с образом, над которым мы работаем?

Я всегда считал, что моя встреча с Джульеттой была предопределена самой судьбой, и не думаю, что все могло бы сложиться как-то иначе. Речь идет об очень давних отношениях, зародившихся, мне кажется, еще до того, как мы познакомились. Это произошло на радио: Джульетта исполняла написанные мною сценки. Таким образом, отношения деловые развивались параллельно отношениям личным, и так было всегда. Но не следует считать, будто я когда-нибудь работал с Джульеттой по необходимости или ради удобства. Вполне естественно, что совместная жизнь открывает возможности для постоянного наблюдения. Джульетта-актриса как нельзя более полно отвечает моим замыслам, требованиям моего вкуса; отвечает всем — и внешностью, и манерой держаться, выражать свои чувства, и

характером. Она, как я уже говорил, актриса мимики, интонаций, клоунских повадок. И еще, пожалуй даже прежде всего, она — загадочное существо, способное вносить в свои отношения со мной жгучую тоску по чистоте, по более высоким нравственным принципам.

Сколько раз, работая над своими фильмами, я испытывал потребность показать вырождение супружеских отношений, карикатуру на них. А ведь они несут в себе много проблем, больше, чем все прочие отношения, и притом глубоко индивидуальны. Их невозможно упорядочить посредством коллективных норм, навязываемых извне мер и всяческих табу. Следовало бы запретить принуждение к браку. Однако очень многие из нас пассивно подчиняются закону природы, выродившемуся в привычный обряд, и позволяют супружеству засосать, поглотить себя, пренебрегая его единственным, высочайшим назначением — быть попыткой создания подлинного союза двух людей.

Я интуитивно понимаю, что нужно, пора начать этот разговор. Не знаю только, достанет ли мне ясности мысли, чтобы сделать это честно. Допускаю, что кто-то, посмотрев «Джюльетту и духов», вдруг сделает вывод: «В этом фильме говорится о том, что жены не должны морочить голову мужьям». Но такое лицемерное суждение может обернуться своей противоположностью: ведь точно так же можно сказать, что и мужья не должны угнетать своих жен, относиться к ним как к личной собственности, держать их в рабстве и лишать настоящей любви. Я вспоминаю замечание Юнга, что мужчине трудно рассуждать о женщине, и спрашиваю себя, был ли я честен, не тянул ли, как говорится, одеяло на себя, то есть не идеализировал ли я женщину с тем, чтобы «выпихнуть» ее из контекста мужских интересов.

И все же главная задача, главная цель этого фильма в том, чтобы вернуть женщине подлинную независимость, ее бесспорное и неотъемлемое право на человеческое достоинство. Я хочу сказать, что свободному мужчине не обойтись без свободной женщины.

Быть может, «Джюльетта и духи» — еще не тот честный, исчерпывающий, обстоятельный разговор, который надо вести на эту тему. Быть может, в нем недостаточно убедительно раскрыта даже половина истины. Но я пытался это сделать. Независимость женщины — тема грядущих лет.

Женщине не следует добиваться эмансипации из подражания мужчине, она должна открывать для себя иную, свою собственную действительность, отличную от действительности, в которой живет мужчина, но в то же время и дополняющую ее. Это было бы

шагом к более счастливой жизни человечества.

Единственная подлинная верность — это верность самому себе и своему предназначению при полнейшем уважении индивидуальности других. Да и как может быть иначе? Я знаю, что наша нынешняя мораль, законы и вообще вся наша повседневная жизнь часто основываются на противоречивых концепциях, но у меня нет никаких сомнений в том, что все должно измениться.

Кино и литература; сопоставление это рождается обычно в спорах, в суетной погоне за приоритетом, в стремлении установить некую ложную взаимозависимость. Каждое произведение искусства живет в том измерении, в каком оно задумано и в каком передано автором: перенести, перевести его с языка оригинала на какой-то иной язык — значит зачеркнуть его, отвергнуть. Когда кинематограф обращается к какому-нибудь литературному произведению, результатом всегда и неизменно бывает экранизация, носящая в лучшем случае иллюстративный характер и сохраняющая чисто внешнее сходство с оригиналом: остаются сюжет, ситуация, персонажи — в общем, целый ряд фактов, ассоциаций и положений, которые в значительно более широком наборе и с куда большей щедростью, убедительностью и непосредственностью способны дать человеку его умение приглядываться к повседневной действительности и чтение газет. Экран открывает нам свои миры, рассказывает свои Истории, показывает своих персонажей методом изображения. Его изобразительные средства фигуративны, как фигуративны сновидения. Разве не картинами чарует, пугает, восхищает, огорчает, вдохновляет тебя сновидение? По-моему, слова и диалог в кино нужны больше для информации, чтобы можно было сознательно следить за развитием сюжета, и еще для того, чтобы сделать этот сюжет правдоподобным с точки зрения нашей повседневной действительности. Но именно такая операция, в результате которой образы кино начинают отражать так называемую привычную действительность, лишает их, пусть частично, атмосферы реальности, столь присущей сновидениям, их визуальному языку. Да, немой фильм обладает тем таинственным обаянием и впечатляющей силой, которые делают его более правдивым, чем фильм звуковой, именно потому, что он ближе к образам сновидения, всегда более живым и реальным, нежели все, что мы видим наяву и можем потрогать руками.

Итак, почему я обратился к «Сатирикону»? Почему мне понадобился Петроний?

Чтобы приняться за дело, мне всегда необходим какой-нибудь предлог, а на «Сатириконе» я остановил свой выбор сам не знаю

почему. Впервые книгу Петрония я прочитал много лет тому назад, еще лицеистом, в издании для внеклассного чтения с такими ханжески выхолащенными иллюстрациями, что они просто не могли не вызывать всяких эротических ассоциаций. То давнее чтение навсегда оставило по себе удивительно живые воспоминания и интерес, который с течением времени превратился в постоянный и смутный искус. И вот теперь, по прошествии стольких лет, я вновь перечитал «Сатирикон» — пожалуй, не с таким жадным любопытством, но с не меньшим удовольствием, чем тогда, и меня неудержимо потянуло сделать фильм.

«Сатирикон» — произведение загадочное прежде всего потому, что оно фрагментарно. Но фрагментарность эта в известном смысле символична. Она как бы символизирует фрагментарность самой античности, какой она представляется нам сегодня. Именно здесь я вижу подлинную привлекательность и произведения и показанного в нем мира. Он как незнакомый пейзаж за плотной пеленой тумана, которая, временами разрываясь, позволяет хоть мельком что-то увидеть. Гуманистам эпохи Возрождения ссылки на античность нужны были для самооправдания, для самовыражения; они проецировали на античность некое собственное предвзятое представление о ней. Я же проецировать ничего не могу, ибо для меня античный мир — это мир, навсегда утраченный, и в силу своего неведения я могу установить с ним лишь отношения, построенные на фантазии, на воображении, на предположениях и впечатлениях, совершенно не связанных с какими бы то ни было историческими знаниями, информацией исторического характера.

Школа — по крайней мере та, в которой учился я, — почти всегда отдаляет от нас, замораживает знания, которые она должна нам дать; навязывая нам свою точку зрения, она обедняет их, превращает в бесконечную цепь абстрактных, бессмысленных сведений, которые в конце концов оказываются соотносимыми лишь с самими собой, иными словами — ни с чем. Открытие языческого мира, сведения о нем, получаемые, например, в школе, носят просто перечислительный, назывательный характер и пробуждают в нас смешанное чувство недоверия, скуки, равнодушия, ну и, в крайнем случае, грязное, солдафонское и даже немного расистское любопытство; такое чувство может вызвать нечто, тебя лично не касающееся и далекое (как, скажем, математика или химия) и неприятное, как допризывная подготовка.

Древние развалины? Аппиева дорога? А вернее, фотоснимки древних развалин и Аппиевой дороги в учебниках по истории или

на почтовых открытках? Подлакированные призраки, обескровленные образы, кладбищенские виды, навевающие уныние грусть и словно специально созданные на радость фотографам-любителям, особенно немцам, которые снимают эти развалины на закате, против света, с неизменной парочкой овечек на переднем плане.

Фрески Помпеи? Геркуланум? То, что я видел в Капитолийском музее, меня почти не взволновало, ибо чувства, которые могло все это вызвать, были притуплены еще во время унылых школьных уроков. Величественная неподвижность заполонивших музей археологических находок почему-то воскрешает именно старые школьные знания или случайные личные впечатления. Какой-то мраморный бюст с пустыми глазами вдруг оживил в моей памяти страдальческое и встревоженное личико моей Деревенской кузины по имени Йоле: девочка была рыженькая, болезненная, я помню, как она лежала в постели и ей все время давали пить. На мгновение мне почудилось, что между мной и камнем возникла какая-то неуловимая связь, какое-то мимолетное сообщничество. У этого бюста было лицо Йоле, и я погладил его спутанные каменные волосы: «Как знать, может, ты и сумеешь мне немножко помочь... Солонина?» (у основания бюста была прикреплена табличка с этим именем); но только я это подумал, как сопровождавший меня один мой ученый друг заметил, что Солонина была специалисткой по части расправ и распятий на кресте и что самым большим удовольствием для нее было собственными руками вырывать сердце из груди людей, которых приносили в жертву богам.

Психический пласт, хранящий эти воспоминания, лежит очень глубоко, под тысячелетними слоями других мифов, других образов, других историй.

На этот раз даже подбор типажей ставит меня в тупик, приводит в замешательство. Обычно портретная основа любого моего фильма — это самое надежное средство, самый верный ключ, позволяющий постичь его смысл; но теперь сюжет фильма прочерчивается с трудом, какой-то он зыбкий, порой даже бессвязный. Нет никаких образцов, никаких эстетических канонов, которым можно было бы следовать, которые отвечали бы по крайней мере моим смутным представлениям о том, что я хочу сделать. Все традиционные средства выражения перепутались, опрокинулись, и если я все-таки позволю себе ими увлечься, результат может оказаться совершенно неожиданным или просто катастрофическим. Иногда, случается, я говорю: «Ба, да ведь у этого человека лицо настоящего римлянина», но стоит одеть и

загримировать его под римлянина, как он сразу становится похожим на какого-нибудь служащего земельной управы или на трамвайщика. У Мессалины, голову которой я видел на Капитолийском Олимпе, такое же безмятежное и благодушное выражение лица, как у какой-нибудь торговли яйцами.

Вот только прошлой ночью в Колизее... Это безобразное нагромождение камней, напоминающее лунный пейзаж, этот огромный, источенный временем череп, вросший в землю посреди города, представился мне на мгновение осколком какой-то инопланетной цивилизации, и я даже вздрогнул от сладкого ужаса. Одно лишь мгновение, но я почувствовал — впервые, — что погружаюсь в пульсирующую просветленность сна, что меня лихорадит от предчувствий и игры воображения.

Но покончим с этими безудержными фантазиями и вернемся к фильму. Так вот, мне бы хотелось сделать следующее: придумать такой древнеримский мир, чтобы казалось, будто он вызван к жизни с помощью колдовства. Как археолог из отдельных черепков воссоздает некую, пусть неполную, искрошенную, покалеченную форму, позволяющую, однако, увидеть в ней амфору, или голову мужчины, или женское лицо, так, я надеюсь, и фильм своими незавершенными эпизодами (одни без начала, другие без конца, третьи без середины) сможет позволить нам угадать, разглядеть границы и приметы исчезнувшего мира, жизнь существ, нравы и обычаи которых нам непонятны, обряды и повседневную действительность континента, канувшего в галактику времени. Верность исторической правде, а следовательно, и книжная документальность, фактологическая сторона какого-нибудь исторического анекдота, органичность повествования ни к чему в произведении, автор которого берется «оживить» столь далеких от нас людей, как бы захватить их врасплох, показать со всей естественностью, как они двигаются, дерутся, терзают друг друга, родятся, умирают — словно дикие звери в чащобе джунглей, не чувствуя, что за ними кто-то подглядывает.

Быть может, все это пустые разговоры! Но иногда они нужны мне для того, чтобы подстегнуть, спровоцировать фильм, заставить его выйти из тумана предполагаемых, расплывчатых форм, заставить его показаться, объявиться, дать себя узнать. Хотелось бы, чтобы фильм позволил зрителю заглянуть в этот раскопанный мир, показал вещи, как бы еще присыпанные землей. Фильм должен быть по своей структуре неровным, разорванным: длинные, хорошо проработанные куски должны перемежаться эпизодами словно отдаленными, нерезкими, невозстановимыми из-за их фрагментарности. Это будет не

историческая, а научно-фантастическая картина. Рим Аскилта, Энколпия, Трималхиона, еще более далекий и невероятный, чем неведомые планеты в комиксах о Флеше Гордоне.

Я спрашиваю себя: а удастся ли вычеркнуть из нашего сознания две тысячи лет истории и христианства, можно ли попытаться представить себе мифы, манеру поведения, обычаи столь далеких наших предков, не превращая их в объект самодовольного морализаторства, не осуждая их, избегая критических оговорок, преодолевая психологические барьеры и предрассудки? Пожалуй, нет. И все-таки я хочу попробовать, хочу выработать у себя ясный, непредвзятый взгляд, позволяющий спокойно проникнуть в иное измерение. Возможно, античного мира никогда и не было, но несомненно, что мы видели его в своих снах. «Сатирикон», как и сны, должен обладать загадочной прозрачностью, непостижимой чистотой. Труднее всего здесь будет произвести одновременно две параллельные и совершенно противоположные операции. В фильме все придумано — лица, жесты, ситуации, вещи, вся окружающая обстановка. Чтобы достичь этого результата, придется довериться своей страсти к фантазии. Но потом эти плоды фантазии надо будет как-то конкретизировать, чтобы можно было рассмотреть их вновь и убедиться, что они остались нетронутыми и в то же время сделались неузнаваемыми. Кстати, со снами ведь происходит то же самое. Их содержание носит глубоко личный характер, но через него мы не выражаем самих себя, ибо с наступлением дня единственно возможная познавательная связь между нами и нашими сновидениями приобретает характер какой-то зауми.

Я мог бы сказать, что Рим периода упадка империи очень схож с нашим современным миром той же слепой жадной наслаждения жизнью, тем же разгулом насилия, тем же отсутствием принципов, тем же отчаянием, тем же легкомыслием. Я мог бы сказать, что герои «Сатирикона» Энколпий и Аскилт очень похожи на наших хиппи: они тоже подчиняются только требованиям собственного тела, ищут «новое измерение» в наркотиках, не признают никаких проблем. Да, я мог бы это сказать и, возможно, был бы не так уж далек от истины. Но все мои более или менее убедительные объяснения, в сущности, мало чего, стоят. Главное, что, делая этот фильм, я вновь испытываю чувство удовольствия и радостного возбуждения; а ведь я боялся, что уже утратил его навсегда. Нет, охота делать фильмы у меня, как видно, еще не прошла.

Режиссерские заметки

Я ВАС НЕ ЗНАЮ

КТО ВЫ?

НАЦИСТЫ — РАСИСТЫ — ЙОДЛИ

МИНЕРАЛЬНЫЙ — НЕВРОТИЧЕСКИЙ —

ГАЛЛЮЦИНАТОРНЫЙ — ПСИХОДЕЛИЧЕСКИЙ — ВАРВАРСКИЙ—

НАУЧНО-ФАНТАСТИЧЕСКИЙ

МАРСИАНЕ —ПСИХИАТРИЧЕСКАЯ БОЛЬНИЦА.

В воздухе какие-то новые колебания. Помнишь сон: розовые, словно ошпаренные, толстяки в комнатухах сумасшедшего дома?

фибрилляция. ПЕРЕГРЕТАЯ.

Это все равно что пытаться воссоздать древнейшую амфору из черепков, найденных спустя много веков.

Пыль — Темнота (Заклинание).

Куски под конец идут все более изуродованные, искромсанные; фрагменты...

«..старик смеялся, указывая на что-то в отражении...»

«...взмывленный конь...»

«...глаза у него погрузнели...»

ТЕМНОТА — ЧЕРНЫЕ ПРОКЛЕЙКИ —ХРИПЛЫЕ, КЛОКОЧУЩИЕ ГОЛОСА ВЫКРИКИВАЮТ ВСЕ БОЛЕЕ НЕРАЗБОРЧИВЫЕ ФРАЗЫ, СЛОВНО ПЫТАЮТСЯ ЧТО-ТО СКАЗАТЬ УТОПАЮЩИЕ.

НЕ ЗАБЫТЬ:

Мучительную неподвижность барельефов. Пустые глаза. Без зрачков. Бронзовые глаза.

Празднества — Ночь была усеяна веселыми огнями. Много строящихся домов. Мосты. Рушащиеся здания (землетрясение на Insula Felix, страшный дворец-небоскреб— огромное, темное, кишачье людьми здание, напоминающее «Вавилонскую башню» Брейгеля). Фильм о марсианах. Он должен быть таким же притягательно-напряженным и тревожным, какими были для нас первые японские фильмы: никак нельзя было понять, смеются эти люди или плачут; от неожиданных прыжков и хищных криков Тосиро Мифуне замирало сердце — то ли он сейчас тебя по-братски обнимет, то ли разрубит пополам одним ударом своей кривой сабли...

АРИТМИЧНЫЙ — ТОЩИЙ —УКЛОНЧИВЫЙ — НЕПРЕДСКАЗУЕМЫЙ.

Убийственная медлительность, микроскопически малая скорость.

ПЛОХОЕ ИСПОЛНЕНИЕ, с длиннейшими паузами, запинками. Прерывающееся, неуверенное; какое-то обезличенное, асептическое озвучивание; словно читают последние известия по радио. Озвучивание с техническим браком: голоса умолкают прежде, чем перестают шевелиться губы, или, наоборот, слышатся после того, как губы сомкнулись. Это доводит до отчаяния звукооператоров, особенно американских: всматриваясь в сцену шторма на море, когда в кадре мельтешит добрая тысяча взбунтовавшихся, разъяренных матросов, они изо всех сил стараются углядеть, совпадают ли выкрикиваемые адмиралом приказы с его артикуляцией.

Грандиозная, впечатляющая и загадочная сказка. Фильм, снятый фиксированной, неподвижной камерой: без наездов и других перемещений. Фильм, каждый кадр которого нужно смотреть так, как смотрят сон: он должен гипнотизировать. Все бессвязно, фрагментарно. И в то же время удивительно цельно. Каждая деталь будет существовать сама по себе — изолированная, раздутая, абсурдная, чудовищная, как в сновидениях. Да и сама атмосфера фильма будет атмосферой сновидения. Много темноты, много ночи, много мрачных, плохо освещенных помещений. Или пейзажей, похожих на круги ада, в дремотном сиянии нереального, бледного солнца. Много коридоров, галерей, комнат, дворов, тупиков, лестниц и еще всяких унылых и тесных переходов. Ничего светлого, белого, чистого. Все одеяния неприятных, тусклых тонов, цвета камня, пыли, грязи. Краски черные, желтые, красные, но словно припорошенные непрерывно падающим пеплом. Что касается изобразительной стороны, то я попытаюсь добиться смешения элементов помпейских с психоделическими, византийского искусства с поп-артом, Мондриана и Клее с искусством варваров... в этом высвобождении образов из магмы.

НЕ ЗАБЫТЬ:

НЕЛЕПЫЕ ПРОПОРЦИИ.

МАЛЕНЬКИЕ ЧЕЛОВЕЧКИ НА ПЕРЕДНЕМ ПЛАНЕ И ГИГАНТЫ
—НА ЗАДНЕМ.

Огромную статую Нерона провозят на колеснице по переулкам Субурры.

ЗАГРИМИРОВАТЬ животных. (Это я хочу сделать сам!)

ЖИВОТНЫЕ НЕИЗВЕСТНЫХ, ВЫМЕРШИХ ВИДОВ.

ВАЖНО: жесты, перемигивания, гримасы, свидетельствующие о каком-то тайном сговоре. Взгляды — пристальные или лихорадочно блуждающие. (А что если ГИТОН будет изъясняться только знаками, изображая вещи, людей, факты посредством такой же очаровательной и загадочной китайской грамоты, как

Харпо Маркс?)

ПРАЗДНЕСТВА В ЧЕСТЬ БОГА ПАНА.

Статуи Венеры и Марса с магнитами в животах: они с силой притягиваются друг к другу.

...громко: «Ночь кончилась. Ночь кончилась!»

Цирк столько раз вторгался в мои фильмы, что я просто не мог не посвятить ему целую картину. Как же было дело?

Я вел переписку с одной американской телевизионной компанией. Признаться, мне уже давно хотелось сделать что-нибудь для телевидения — этого своеобразного мостика, соединяющего автора со зрителем какими-то невидимыми, очень интимными, очень личными связями. Хотя сам я почти никогда телепередач не смотрю, присутствие в доме этого сероватого, широко раскрытого глаза, глаза какого-то инопланетного животного, меня всегда завораживало. В общем, хотелось попробовать. Как и обычно, все началось не потому, что у меня уже был какой-то готовый замысел.

Однажды некий Питер Гольдфард (по-итальянски Пьетро Колордоро) вытянул из меня обещание довольно неопределенное — принять участие в цикле егс передач «Час свободного эксперимента»: во время это передачи, продолжающейся пятьдесят пять минут, какой-нибудь деятель культуры, художник может сколько угод, но фантазировать — экран предоставляется в его полное распоряжение. Пикассо, предположим, рисует эскизы. Успех грандиозный. Стравинский проводит репетицию концерта, играет сам, балагурит.

Конечно, пока ничего этого не было. Речь шла только о намерениях, которые предстояло осуществить.

Колордоро соблазнял меня как мог:

— Да ты вообще можешь все пятьдесят пять минут сидеть и молчать. Представляешь? Твои глаза — остановившиеся, неподвижные — устремлены на зрителя!

— И вы мне за это заплатите?

— Конечно. Если ты устанешь, мы можем показать вместо тебя твою фотографию.

И я подписал контракт. Потом Колордоро куда-то исчез. Но в контракте были оговорены сроки — вполне определенные.

Началась подготовка к «Сатирикону», а тут является Колордоро: надо выполнять обязательства по контракту.

Я предложил использовать пробы, сделанные для «Сатирикона», — рассказать о них в интервью. Всей работы на полдня.

Колордоро смотрел на меня ласково, но в то же время властно: «Нет, нам нужно что-нибудь более органичное».

И тогда я сделал «Блокнот режиссера», сделал, говоря по правде, не очень себя утруждая,— как работу, от которой нужно поскорее избавиться. Но эта непринужденность (в хорошем смысле), эта спешка, эта легкость привели меня в прекрасное расположение духа. Мне показалось, что шагать вот так, без чемоданов, легче.

Ведь таким образом можно разглагольствовать сколько угодно, была бы тема. Иными словами, я усмотрел здесь возможность приобрести какой-то новый для себя опыт.

И когда американская телекомпания, убедившись, что наша передача имеет успех у зрителя (в США ее показывали несколько раз на протяжении двух лет), обратилась ко мне еще с одним предложением, я сразу же согласился.

Сам характер воздействия телевидения на зрителя (более интимная связь с ним), а также воспоминание о первом легком успехе привлекали возможностью попытаться себя как свидетеля, перестать проецировать на все свою ностальгию, свои предчувствия. Мне казалось — я призван видеть действительность такой, какая она есть, а не стараться делать видимым невидимое. Но все мои благие намерения обернулись грандиозным провалом. Художник, поддаваясь влиянию внешних факторов, неизбежно совершает ошибку. Однако мой белый клоун между тем уже начал подсказывать мне целую серию портретов и образов, как бы накладывавшихся на некоторые важные проблемы современного мира: Мао, какое-нибудь американское предприятие, папа римский, мой город и так далее. Сделаю их — успокаивал я себя — так, как умею это делать я.

Руководители телекомпании, хотя они постоянно менялись (мне, во всяком случае, ни разу не довелось с одним и тем же человеком разговаривать дважды), приняли все эти темы с восторгом.

И я приступил к работе. Поговорил с Антонелло Тромбадори, поскольку для начала хотел сделать интервью с Мао. Если бы интервью взять у Мао не удалось, я бы рассказал, почему именно не удалось.

Но не мог же я начать «снимать» сразу. Мне всегда требуется какое-то время, чтобы разобраться в своих эмоциях, взглянуть на все в более верном свете. И потому я предложил руководителям телекомпании— опять, конечно, новым — следующее: за первый год я делаю вам два репортажа — о Мао и о каком-нибудь тибетском монастыре. Выезжаю я на место с администратором и помощником. Расходы и всякие там самолеты, подводные лодки, дирижабли — короче, все, что может понадобиться для наших репортажей, вы берете на себя. Потом я возвращаюсь и говорю,

сумею выполнить такую работу или нет.

Моя предосторожность была продиктована смешанным чувством страха и лени. Я всегда срастаюсь со своей работой. Мне кажется, что я вкладываю в нее себя всего — целиком и полностью. Следовательно, работа для меня — это кусок моей жизни. Я не умею относиться к ней отстраненно, профессионально.

По правде говоря, в тот момент я вряд ли смог бы отправиться в Китай — именно потому, что такая поездка, как я уже сказал, была бы не просто этапом в моей профессиональной деятельности, а настоящим поворотом в жизни.

Кроме того, мое внутреннее сопротивление объяснялось, конечно, и стремлением сохранить верность своим принципам отбора (что типично для любого творческого процесса). Я же по своему принципу отбора — антижурналист, антисвидетель, а при данных обстоятельствах это помеха.

И вот, чтобы окончательно сорвать все дело, я воспользовался как предлогом сомнениями очередных новых руководителей телекомпании, желавших включить в контракт оговорку, которая оставляла за ними право показывать или не показывать мою работу телезрителям. Нет, при таких условиях я работать не могу. Если я не уверен, что разговор со зрителем состоится, я не могу работать.

Тут как раз в дело вмешалось итальянское телевидение: мне только предложили изменить темы, взять что-нибудь из итальянской действительности.

«Давайте сделаем фильм о клоунах — вестниках моего призвания», — предложил я. Целый воскресный вечер обсуждали мы эту идею с Бернардино Дзаппони у него дома, в Дзагароло. Потом в поисках — толком даже не знаю чего — съездили в Париж, а возвратившись, за несколько дней написали сценарий. В общем, за дело мы принялись, не очень раздумывая. Сначала я почему-то произнес это слово — «клоуны». Потом пришлось делать фильм.

Что я могу сказать о своих отношениях с ТВ? Пока в моем опыте есть лишь один отрадный момент — легкость, непринужденность, с которыми я принялся за это дело. Такое особое состояние, по-моему, благотворно влияет на фантазию, оно — залог душевного здоровья. Воображаемая публика как бы истончается, превращается в одного-единственного зрителя, сидящего перед телеэкраном. И от этого ты становишься более свободным, более откровенным.

Что до остального, то, как я заметил, выражать себя я могу только одним способом — только через изображение.

Я не думаю, что ТВ «священно» лишь потому, что оно вообще существует. Специфичность изобразительного языка телевидения — то есть неповторимость мгновения, выхваченного из миллионов ему подобных,— следует использовать лишь для раскрытия своего внутреннего мира. В противном случае... Ну, взять хотя бы вот этот сад: снятый таким, какой он сейчас, перед нами, сад не выражает моего представления о нем. К тому же ТВ делает гораздо больший упор на слово, чем на изображение.

Но мне все равно захотелось выполнить эту работу — именно в силу тех личных обстоятельств, о которых я уже говорил. В общем, ТВ для меня — тот канал, по которому я скольжу с особой легкостью. Актерский состав там меньше, работа сама просится, чтобы ее делали левой рукой.

Найти бы еще продюсеров, согласных дать мне возможность делать телефильмы, не ставя под ними своего имени,— тогда не было бы ни разочарований, ни обещаний, которые надо выполнять.

По правде говоря, проблемы телевизионной специфики я вообще не признаю. ТВ для меня — просто еще один способ делать фильм: когда Пикассо, например, перестает писать картины, он переключается на керамику. Так вот, ТВ может стать чем-то вроде освежающего глотка чистой целебной воды для того, кому угрожают склероз, рутина, кто склонен отождествлять себя с представлением, сложившимся о нем у других.

Это все равно что выйти из своего дома и прогуляться немного по тропинкам.

Правда, - следовало бы предоставлять в распоряжение режиссера больше денег. И все-таки не могу не признать, что нехватка средств не такая уж беда. Ведь необходимость как-то устраиваться плодотворна для итальянца. Это его родная стихия. В ней складывались основы его психики.

Приступая к этой работе, я руководствовался благим намерением сделать серьезный репортаж. И даже довел ее до конца. Но чувствовал себя как-то неловко. Дело в том, что я не умею задавать вопросы. А если вопрос все-таки получился, то ответ на него меня не интересует. Вот об этом своем затруднении я и рассказывал по ходу фильма.

К тому же во всех таких фильмах-репортажах есть что-то от полицейского вторжения в чужую личную жизнь, которое меня всегда раздражало. Несколько лет тому назад я рассказал об этом в одном из эпизодов картины «Любовь в городе». Вот уж о чем действительно свидетельствуют такие репортажи, так это о твоей невоспитанности и неприличном любопытстве.

Потому-то в моем репортаже отчетливо выступав

сатирический момент: он и помог мне все это выдержать.

Я повторяю: единственное обоснованное свидетельство, на которое имеет право человек, это свидетельство о себе самом. «Настоящим реалистом может быть только фантазер» — кто это сказал? Ведь фантазер свидетельствует о событиях, являющихся его реальной действительностью, то есть самым реальным из всего, что есть на свете.

Поездка в Париж оказалась весьма полезной: не потому, что работа над репортажем могла открыть какие-то истины, а потому, что я получил возможность сделать пародию на подобные репортажи... Всегда важно составить собственное представление о вещи; потом уж можно позволить себе удовольствие искать какие-то подтверждения извне.

Если вдуматься, выдвинутое против меня несколько лет назад обвинение в том, что я — великий мистификатор, пожалуй, не так уж необоснованно.

Вещи я всегда воспринимаю субъективно, через эмоции.

Если я хожу и оглядываюсь по сторонам, то делаю это лишь затем, чтобы проверить, правильно ли я все напридумывал.

Фильм — это попытка построить какой-то мир, какую-то среду так, чтобы они выглядели убедительно; попытка удержаться в этом измерении, воссоздать чувства — волнение, удивление, — связанные именно с ним.

А теперь должен сделать одно невыгодное для меня признание: о цирке я ничего не знаю, мне ли о нем говорить, коль скоро тут нужны знания истории и фактов. Должен добавить, что я видел очень мало цирковых представлений, даже если этим огорчу — словно невольно их предал — множество своих друзей из мира цирка, которые всегда встречают меня объятиями и радостно приветствуют как родного — какого-нибудь ста-

рого наездника или шпагоглотателя. А впрочем, почему бы и не попробовать? Не зная о цирке ничего, я знаю о нем все, — о нем и его укромных уголках, огнях, запахах и даже о некоторых самых сокровенных сторонах его жизни. Знаю и знал всегда. С самого первого посещения цирк ранил мою душу, я принял цирк в себя со всем его шумом, с его оглушительной музыкой, с его захватывающими дух номерами, с его смертельной опасностью. Конечно, какие-то более или менее загадочные, непонятные предпосылки к этому, по-видимому, уже существовали: в противном случае чем объяснить, например, что у какого-то ребенка, впервые приведенного в церковь, душа вместо того, чтобы замереть — как у меня и, наверное, у множества других детей — от холода, тоски и страха, вдруг переполняется каким-то умилением, пьянящей радостью, которые рано или поздно

сделают из него священника? Так вот, это упоение, умиление, восторг, это возникшее сразу же чувство, что я у себя дома, охватили меня, едва я впервые ступил под шатер цирка. И было это не во время представления, когда публика переполняет зал, а воздух содрогается от оглушительной музыки; нет, тогда, ранним утром, под золотистым шатром, слегка колыхавшимся, словно огромный, теплый, уютный живот великана, не было ни души. Стояла зачарованная тишина. Лишь издалека доносился голос женщины — она напевала, выколачивая одежду,— и где-то ржала лошадь. У меня захватило дух, я был счастлив — так мог бы чувствовать себя высаженный на Луне астронавт, который вдруг находит свой космический корабль. В тот же вечер я смотрел представление, сидя на коленях у отца, среди ярких огней, рева труб, рыка, воя, ураганных аплодисментов, и был потрясен, словно внезапно узнал что-то знакомое; оно принадлежало мне всегда и в. то же время было моим будущим, моей

работой, моей жизнью; умопомрачительные, смешные клоуны в огромных башмаках и отрепях, с их полнейшей иррациональностью, неистовством и чудовищными выходками, показались мне пьяными и бредящими провозвестниками призвания, от которого не уйти: это было предсказание, пророчество, «благовещение Федерико». И действительно, разве кино — я имею в виду работу над фильмом, жизнь среди участников съемочной группы — не похоже на жизнь цирка? Артисты с их причудами,

атлеты-рабочие, осветители, всякие капризные специалисты, умопомрачительно красивые женщины, портные, парикмахеры — люди, съехавшиеся из разных уголков земного шара и все равно понимающие друг друга в этом языковом вавилоне; и набеги (чем не армия грабителей?) на площади и улицы городов — сутолока, хаос, перекликающиеся голоса, восклицания, вспышки ярости, ссоры и внезапная тишина, наступающая после гневного окрика; а за всем этим видимым беспорядком — нерушимый план, походное предписание, всегда исполняемое с поразительной точностью; ну и, конечно же, удовольствие от того, что все вы вместе, вместе работаете, переезжаете, путешествуете, как одна огромная семья — этакий идеал гармонического сосуществования, утопическое общество,— в общем, все удивительные вещи, с которыми сталкиваешься во время съемок фильма... Разве это не цирк, не его жизнь?

Да, верно, в моей работе нет грозной атмосферы бойни и сумасшедшего дома, царящей в цирке; в кино вам довольно редко угрожает опасность оказаться в лапах у льва, быть пронзенным ножом, который неудачно метнул партнер, или сорваться вниз с

тридцатиметровой высоты. Однако свои опасности есть и у нас: взять хотя бы пакеты с завтраком, которые выдаются всем участникам съемок во время перерыва, стычки с продюсером, переговоры с представителями проката или интервью с иными журналистами. Здесь тоже пахнет животными, чувствуется тяжелый звериный дух, и если ты не умеешь напускать на себя вид еще более устрашающий, чем у них, то рискуешь получить серьезные увечья, стать жертвой ужасной расправы. Это шутка, пожалуй, даже несколько натужная, просто я не знаю, что тут еще можно сказать. Ведь о цирке уже сказано все, он обесценен, отработан литературой, однако же, вопреки всему, еще держится, оставаясь некой цельной структурой со своим измерением, со своей неповторимой атмосферой; их не сдашь в архив, их не занесло пылью времени, потому что подобный образ жизни и самовыражения непонятно как вобрал в себя некоторые устойчивые мифы: приключение, путешествие, риск, опасность, спешку, направленный на тебя свет прожекторов... и еще самую унижительную и неизменно повторяющуюся процедуру — выход к публике. Публика приходит посмотреть на тебя, и ты должен перед ней выступать. Какой чудовищный экзамен учиняют тебе люди, имеющие на это биологическое, расистское право; вон они сидят перед тобой, всем своим видом говоря: «Ну что ж, билет я купил, теперь дело за тобой, рассмеши меня, пощекочи мне нервы, заставь заплакать». Я считаю, что такое зрелище, как цирк, несмотря на то, что оно с явным трудом вписывается в современный мир, должно быть восстановлено в своих правах; нет, цирк еще не устарел, уж если на то пошло, больше устарели мелодрама и эстрада. Я считаю также, что зрелище в любой своей форме восходит к цирку, во всяком случае, цирк его предшественник, если не в хронологическом, то в идейном отношении.

Конечно, диспропорция между трудом, затраченным на доставку тридцати цирковых единиц из Милана, скажем, в Катанию, и впечатлением от зрелища, которое там показано, с каждым днем становится все очевиднее и огорчительнее. Ведь своими чудесами цирк еще и сейчас в известной мере обязан экзотике (звери из Индии или из Африки) и опасности, хотя в наше время искушенная публика может ежедневно наслаждаться любым существующим на свете зрелищем, а с помощью кино или ТВ присутствовать даже при полетах на Луну. Но, несмотря на уже невозможную сегодня попытку удивлять, то, чем потряс нас цирк в детстве (шатер, арена, яркие огни, оркестр), все же могло бы остаться фоном, физической средой для выражения наших мыслей и наших чувств. Я бы с удовольствием поставил что-

нибудь в самом цирке. В первой части можно было бы дать наиболее известные отрывки из старых постановок, музыку того времени, воскресить репризы знаменитых клоунов. Во второй части хотелось бы продолжить цирковую традицию (чудеса, фантазия, издевки, нонсенс, отсутствие холодного умствования), но уже в приложении к сегодняшним мифам, личностям, ситуациям. Вот побродить бы так с годик... Орфеи — цирковая семья, с которой я давно дружу и которая владеет четырьмя или пятью огромными «шапито», — при каждой встрече неизменно напоминают, что для меня у них всегда найдется свободный прицепной вагончик. Мне очень нравится представлять себя в нем. Так и хочется воскликнуть: что за прекрасная жизнь! Что за увлекательный и символический способ путешествовать по собственной жизни!

Вот передо мной одно из множества определений клоуна, данное моим земляком Альфредо Панчини в «Современном толковом словаре»: «CLOWN — англ. основное значение: «деревенский, грубый, смешной». Впоследствии клоуном стали называть человека, который своими нелепыми выходками смешит публику. Термин «клоун» равнозначен нашему «паяц». Но жаль, что даже здесь автор выпячивает иностранное слово, как бы облагораживающее само понятие: «паяц» выступает на ярмарке и вообще под-открытым небом, а «клоун» — в цирке или на эстраде. Хороший акробат — это тот же «клоун», то есть почти артист: определение «паяц» он сочтет неточным и для себя оскорбительным. В переносном смысле слово «клоун» тоже предпочтительнее. Сам Кардуччи в своих полемических произведениях не погнушался этим термином (см. в сборнике «Ямбы и эподы»).

А ведь то были времена национализма. Что тут скажешь?

Так вот, клоун воплощает в себе черты фантастического существа, раскрывающего иррациональную сторону человеческой личности, ее инстинктивное начало и ту малую толику бунтарства и протеста против установленного свыше порядка, которая есть в каждом из нас.

Клоун — это карикатура на человека, выпячивающая черточки, которые роднят его с животным и ребенком, с тем, кто смеется, и с тем, над кем смеются. Он — зеркало, в котором человек видит свое гротескное, искаженное, нелепое отражение. Он — самая настоящая тень. Он есть и всегда будет. Это все равно что спросить себя: «Тень умерла? А может тень умереть?»

Чтобы покончить с тенью, нужно солнце, стоящее прямо над головой: тогда тень исчезает. Так вот, у человека во всех отношениях просвещенного исчезают карикатурные, смешные,

уродливые черты. С существом столь совершенным клоуну — этой его кривой тени — делать нечего. Клоун, конечно же, никуда не денется, просто он ассимилируется. Иными словами, все иррациональное, детское, инстинктивное перестанет преломляться в извращенном взгляде, от которого оно и становится уродливым.

Разве святой Франциск не называл себя шутом божьим? А Лао-Цзы говорил: «Если ты произвел на свет мысль, подвергни ее осмеянию».

Когда я говорю «клоун», то имею в виду рыжего. Ведь существуют два вида клоунов — белый клоун и рыжий. Первый — это само изящество, грация, гармония, ум, трезвость мысли, которые морализаторы выдают за качества идеальные, непревзойденные, безусловно божественные. И вот тут сразу заявляет о себе негативный аспект этого дела, поскольку белый клоун становится, таким образом, олицетворением Мамы, Папы, Учителя, Художника, Прекрасного и вообще всего, что «положено делать». И рыжий, который и подпал бы под очарование всех этих совершенств, если бы их так упорно не выставляли напоказ, восстает. Он видит, что paillettes заманчиво сверкают, но высокомерие, с которым их демонстрируют, делает эту вещь для него недоступной. Рыжий, которого можно сравнить с ребенком, пачкающим под себя, бунтует против подобного совершенства; он напивается, катается по земле и, следовательно, подстрекает к вечному протесту.

Короче, перед нами борьба между надменным культом разума (который тяготеет к эстетизму, навязываемому силой) и инстинктом, свободой инстинкта. Белый клоун и рыжий — это учительница и ребенок, мать и сын-сорванец или даже ангел с огненным мечом в деснице и грешник.

В общем, они являют собой два психологических состояния человека — тягу к возвышенному и тягу к низменному, — существующие порознь, раздельно. Фильм кончается так: две человеческие фигуры идут навстречу друг другу, а потом вместе удаляются. Почему так трогает подобная ситуация? Потому что эти две фигуры воплощают в себе миф, живущий в душе каждого из нас: миф о возможном примирении противоположностей, единстве бытия.

Привкус горечи в постоянной войне между белым клоуном и рыжим возникает не от музыки или чего-то в этом роде, а от сознания того очевидного для нас факта, что мы не в состоянии примирить эти две фигуры. Ведь чем больше ты будешь заставлять рыжего играть на скрипке, тем охотнее он будет дурачиться со своим тромбоном. И еще: белый клоун хочет, чтобы

рыжий был элегантным? Что ж, чем более властно он будет этого требовать, тем больше его антипод будет стараться выглядеть оборванным, неуклюжим замарашкой. Какая прекрасная аллегория воспитания, которое строится на идеализированном, абстрактном представлении о жизни. Разве не о том же говорит Лао-Цзы: «Если ты произвел на свет мысль (белый клоун), подвергни ее осмеянию (рыжий)»?

Здесь было бы уместно привести в пример знаменитые народные китайские символы гармонии «инь — ян»; стужа — солнце, мужчина — женщина, в общем, все противоположные начала; можно было бы поговорить о Гегеле и диалектике, а также добавить, что рыжий — это, пожалуй, фигура, относящаяся к люмпен-пролетариату, к двору чудес: рыжие — изможденные калеки, отверженные, они способны, возможно, на бунт, но не на революцию. Народ всегда относился к ним с доверием, должно быть, потому, что в силу своего бедственного положения давно свыкся со всем ужасным.

Фрателлини ввели в цирковое представление третьего клоуна (так называемого *contre-pitre*): он походил на рыжего, но только на рыжего, который заключил союз с хозяином. Это был нищий, ожидающий подачки, бездельник, шпик, доносчик, вольноотпущенник, живущий по принципу «и нашим и вашим» и находящийся где-то на полпути между миром властей и миром жуликов.

На самом деле все белые клоуны (за исключением Франсуа Фрателлини, этакого воздушного, грациозного и утонченного белого клоуна, неспособного на грубую, жестокую выходку по отношению к слабому) были людьми очень суровыми. Говорят, что знаменитый белый клоун Антоне своего рыжего, Беби, вне арены не удостоивал даже словом. Персонаж накладывал свой отпечаток на человека. И наоборот. «*Le clown blanc doit etre mauvais*» (Белый клоун должен быть злым (франц.) — таково правило игры. Белый клоун — это человек, раздающий пощечины.

РЫЖИЙ. Я хочу пить.

БЕЛЫЙ КЛОУН. А деньги у вас есть?

РЫЖИЙ. Нет.

БЕЛЫЙ КЛОУН. Значит, вы не хотите пить.

Белого клоуна отличает еще одна особенность: ему нравится эксплуатировать рыжего, использовать его не только как мишень для своих насмешек, но и как рабочую силу. В этом смысле типична реприза: «Тебе ничего не надо делать, все сделаю я сам».

Белый клоун посылает рыжего за стульями, а когда тот хочет сесть, подставляет ему свечу.

Даже по внешнему виду белого клоуна ясно, что он и

необыкновенный, и богатый, и могущественный. Лицо у него белое, как у призрака; брови застыли в надменном изломе; рот прорисован прямой черточкой — жесткой, еприятной, отталкивающей, холодной. Белые клоуны всегда соперничают друг с другом, похваляясь самым пышным костюмом (так называемая война костюмов). Огромной известностью пользовался белый клоун Теодор. У которого костюмов было по числу дней в году. Рыжий же, наоборот, представлен только одним типом, который не меняет, да и не может менять свой наряд,— он ведь clochard, ребенок, оборванец и т. д. Буржуазная семья — это союз белых клоунов, ребенку же отводится место рыжего. Мать говорит: «Не делай того, не делай этого...» Вот приглашают соседей и велят ребенку прочитать стишок («Покажи дядям и тетям, что ты умеешь...») — типично цирковая ситуация). Дети боятся белого клоуна, потому что он — воплощение подавляющей силы.

И, наоборот, ребенок сразу же отождествляет себя с рыжим, и тем больше, чем хуже обращаются с этим похожим на гуся лапчатого или на щенка существом, которое бьет тарелки, катается по полу, выплескивает воду из ведра прямо кому-то в лицо — в общем, проделывает все, что хотелось бы делать ребенку и что белые клоуны — взрослые, мама, тетя — ему делать запрещают. В цирке, отождествляя себя с рыжим, ребенок мысленно делает вместе с ним то, что самому ему запрещено: переодевается в женское платье, кривляется, кричит в людном месте, говорит вслух все, что думает. Здесь, в цирке, никто тебя не осуждает за это, наоборот, тебе еще хлопают.

Об этой расковывающей особенности профессии рыжего долго рассказывал, сидя у магнитофона, старый клоун Барио; жаль, что потом, уже больной и робеющий от света юпитеров, он не смог повторить перед объективом кинокамеры всего того, что рассказал нам во время предыдущей встречи.

В сценарии же (впоследствии его пришлось изменить) этот поразительный, страстный, глубоко правдивый монолог Барио выглядел так:

Сцена 43

Арена цирка. Павильон. Ночь.

На нейтральном темном фоне Барио (крупный план) говорит, глядя в объектив кинокамеры.

БАРИО. Вы хотите знать мое мнение, а я, право ничего не могу сказать. Да, я перевидал столько клоунов и почти все они очень смешили публику. Но с тех пор прошло много времени, и я уже не знаю, смеется ли нынешняя публика так, как она смеялась прежде. Я тоже умел посмешить... и я, и мой брат Дарио, и Ром, и

еще мои сыновья Нелло и Фредди... была у нас одна реприза с тортом в шляпе... очень, очень комичная. Когда мы выходили на арену, публика покатывалась от смеха. Однажды в Барселоне прямо на меня упала перекладина от трапеции, зрителям было смешно, а я продолжал свой номер со сломанной ключицей. Очень симпатичная публика в Москве. Там во время выступления нам сказали, что из клетки убежал тигр, но зрители не должны об этом узнать, пусть себе развлекаются. И мы тянули свой номер чуть не целый час, пока тигра не поймали... и только после этого ушли с арены. Нет, я не думаю, что все кончено. Дети любят цирк... Сам я родом из Ливорно, и наша настоящая фамилия Мески. Еще несколько лет назад я работал на арене, а потом — что попишешь! — старость... И все-таки я, наверное, мог бы еще что-нибудь сделать для цирка. Хотя бы преподавать. Мне кажется, очень полезно было бы открыть школу клоунов; мир теперь другой, нужны специальные школы, преподаватели. Без этого молодежь никогда не овладеет настоящим мастерством клоунады. Пусть привыкают бегать, карабкаться, делать сальто. В каждом клоуне живет акробат. Если ты не акробат, то не сумеешь хорошо упасть, а умелое падение и сейчас смешит публику. Нет средств, я понимаю, но государство все-таки должно об этом подумать и открыть школу клоунов. Без возрастных ограничений: если у человека есть призвание, он и в сорок лет может посвятить себя... может стать клоуном. К примеру сказать, если есть призвание, то клоуном может сделаться даже инженер. И вообще люди с образованием, врачи, адвокаты. Я знал таких. Работали они замечательно. Что касается грима и прочего... Ну, это целая наука. Всего должно быть не слишком много и не слишком мало. Если переусердствуешь, дети пугаются. Скольких детишек довел до слез Альбер Фрателлини своим тромбоном и ботинками, которые у него то вспыхивали, то асли,

словно светляки. Быть клоуном полезно для здоровья. Полезно, так как человек может, наконец, делать что ему хочется: все крушить, рвать, поджигать, кататься по полу, и при этом никто тебя не одергивает, наоборот, тебе еще аплодируют... Всем детям хотелось бы делать то же самое: ломать, поджигать, кататься по полу... за это они тебя любят. И нужно их поддерживать, помогать им выйти на этот путь, создать хорошую школу клоунов, в которую принимали бы и детей. Детей в первую очередь. Там они смогут вытворять что душе угодно — и сами будут забавляться и других забавлять. Хорошая профессия-клоун; если взяться за дело умеючи, сможешь зарабатывать не меньше, чем служащий. Почему родителям надо, чтобы их сын был служащим, а не клоуном? Все это неправильно. Ведь не зря

говорят, что смех очищает кровь. Еще бы! Если ты провел всю свою жизнь среди смеющихся людей, то даже в старости легкие у тебя еще полны кислорода... Самые лучшие клоуны — итальянцы и евреи. И еще испанцы. Вы когда-нибудь видели Руди Льятта? Да-да, я верю в это дело: верю в новый цирк, особенно в цирковую Школу. В школу клоунов. Я бы с удовольствием стал там преподавать, в меру своих возможностей, конечно.

Всяких реприз мы с Дарио придумали десятки...

«Пчела», «Тромбоны», «Мнимый врач», «Урок пения», «Дочь полка», «Музыкальный пес» и еще «Пожар в Риме», «Пьяница», «Жена в шаре»... В общем, порядочно, и я их почти все помню, к тому же многие клоуны их у нас перенимали. Помню, например, одну сценку, которая называлась «Смерть клоуна»... Она смешная была в то же время немножко грустная — особенно это чувствовали женщины... Мы делали вид, будто один из нас умер: иногда роль умершего играл я, иногда — Дарио или Нелло. Все остальные, конечно, давай плакать... И тогда я принимался его искать... искать умершего... Я оглядывался по сторонам, вот так... и говорил: «Куда же это ты подевался? Ты меня слышишь? Даже если ты умер, должен же ты где-то быть? Эй! Не может же человек взять вдруг и исчезнуть!» А под конец я брал свою трубу... (Барито берет трубу) и вот так, будто желая утешиться, начинал играть... Это было что-то вроде прощания с моим умершим товарищем... не знаю, попятно ли я говорю... Да, вот так...

Барито начинает играть на трубе.

Откуда-то сверху, из-под купола, ему отвечает другая труба.

Барито играет снова.

Вторая труба отвечает, но уже с более близкого расстояния. С каждым разом звук второй трубы все приближается. Наконец мы видим еще одного клоуна - он помоложе, на лице его застыло выражение глуповатого восторга: он играет на трубе и направляется к Барито, словно отвечая на его призыв.

Один играет, второй отвечает, подходя все ближе. И вот оба клоуна на арене. Продолжая играть, они сближаются. Но прежде, чем они сходятся вплотную, свет на арене гаснет, а голоса их труб затихают.

Приезд цирка среди ночи, когда я, ребенком, увидел его впервые, можно сравнить с явлением сверхъестественным. Словно из пустоты внезапно возник аэростат: еще накануне вечером ничего не было, а наутро — вот он, перед моим домом.

Сразу я подумал, что это какая-то несуразно большая лодка. Ага, значит, началось нашествие: именно так все и выглядело — нашествием. Было в этом что-то от набегов с моря. Маленькое разбойное племя.

Вот тогда фигура клоуна, словно порожденная этой атмосферой пиратского набега, не только потрясла меня, но и бесповоротно очаровала.

Первого в своей жизни клоуна — Пьерино — я увидел у водоразборной колонки на следующее же утро после представления. Ах, если бы я мог к нему прикоснуться, стать таким, как он!

Брат Пьерино, Тото, был белым клоуном-бедняком: работал он в рубашке с галстуком и в бумажейных штанах.

Умение заставлять людей смеяться казалось мне необыкновенным качеством — даром судьбы, счастьем.

Во время воскресного дневного представления, которое устраивалось на площади перед тюрьмой, арестанты что-то кричали из зарешеченных окон. Пару раз Тото обращался к ним: так белый клоун может обратиться к неудачливым рыжим.

С этого момента мой родной город незаметно превратился для меня в шапито. Под его шатром жил рыжий, а роль белых клоунов исполняли подеста (в средние века и при фашизме городской голова) и главарь местных фашистов.

Клоуны вызывали такое же смятие чувств, как и наши местные дурачки (обычно это были не белые клоуны, а рыжие); у нас дома ими пугали детей: «Если не будешь есть шпинат, станешь таким, как Джудизио»,— говорила мне мать.

Джудизио действительно был очень похож на рыжего из цирка. Шинель на пять или шесть номеров больше, чем требовалось, белые парусиновые туфли (даже зимой), накинутая на плечи попона... При всем при том ему было присуще чувство собственного достоинства, каким обладают даже самые нищие паяцы. Демонстрировал он его весьма своеобразно. Увидит чью-то сверкающую лаком «Изотту Фраскини» и, не выпуская изо рта окурка, который он для удобства насаживал на булавку, говорит: «Такую машину я не взял бы, даже если б мне ее подарили!»

А вот белый клоун с его прямо-таки лунной притягательностью, с какой-то неземной утонченностью, неосвязаемостью призрака напоминал вселявших в нас ужас своей властью монахинь, из тех, что заправляли детскими приютами, или иных фашистских молодчиков, которые щеголяли рубашками из черного блестящего шелка, позолоченными погонами, хлыстиками (очень похожими на клоунскую хлопушку), пальто «макси» и фесками и отдавали солдафонские приказы, молодчиков с бледными, фанатичными, бандитскими физиономиями. Клоунов у нас было немало: Нази, Фафинон из канавы, Бестеммья, Дора, что у реки, Градиска. «Да, кстати,— часто говорят мне,— клоунами обычно бывают мужчины. А в

твоих фильмах самые замечательные клоуны — Джельсомина и Кабирия — женщины. Как же так?»

И правда, единственный оставшийся в памяти знаменитый клоун-женщина — это мисс Лулу. В моих фильмах Джельсомина и Кабирия — рыжие. Это не женщины, а Два бесполох существа, дия Фортунелло.

У клоуна нет пола. К какому полу принадлежит Грок? А Шарло? Я видел недавно его «Цирк» — совершенный Шедевр. Но Шарло ведь вовсе не тот маленький, трогательный человечек, о котором столько говорилось. Шарло — счастливая кошка: ему что, пожмет плечами и УХОДИТ.

И еще насчет пола клоунов. Станлио и Оллио спят вместе. Эти два рыжих — сама невинность, они начисто лишены примет пола, что, собственно, и смешит публику.

А в Бастере Китоне меня всегда поражал отрешенный, беспристрастный взгляд на вещи, людей, жизнь, совершенно непохожий на подход Шарло - сентиментальный, романтический, несущий в себе заряд гневной социальной критики. Бастер Китон не играет на твоих чувствах; свою борьбу он ведет не за исправление ошибок и не против несправедливости и потому не стремится растрогать тебя или вызвать твоё возмущение. Впечатление такое, будто он упорно старается подсказать нам какую-то новую точку зрения, открыть какую-то совсем иную перспективу, чуть ли не новую философию, какую-то другую религию, которая опрокидывает все Закосневшие идеи, представления, толкования, постулаты, делая очевидными их смехотворность и беспомощность. Этакое смешное существо, явившееся к нам прямо из дзэн-буддизма. Он и впрямь отличается прямо-таки восточной невозмутимостью, отсутствием рефлексов; его комизм — это комизм сновидений, в которых веселье, легкость, смешная сторона вещей воспринимаются на каком-то глубинном уровне; это просто удивительный беззвучный хохот, насмешка над неизмеримым и непримиримым противоречием между нашими взглядами на вещи и их истинной скрытой сутью.

Китон в высшей степени современен. Он и сегодня так заставляет переживать разные ситуации и события, что мы, ошеломленные, цепенеем; и вот так, парализованные, окаменевшие, пригвожденные к месту, лишённые способности реагировать, мы вынуждены испытывать то же, что испытывал он сам.

В общем, тип актера, который меня всегда восхищает и покоряет, которому я в каком-то неизъяснимом душевном порыве всегда отдаю предпочтение,— это актер-клоун. Клоунский дар, обычно вызывающий у артистов, по причине бог весть какого

непонятного комплекса, чувство пренебрежительного недоверия, мне кажется самым драгоценным актерским качеством. Возможно, я об этом уже говорил, но хочется повторить еще раз: я считаю его самым утонченным и подлинным выражением актерского темперамента.

Вы помните Тото? Какое поразительное, какое загадочное явление! Когда давным-давно я впервые его увидел, мне ничего о нем не было известно. Я вообще о нем не слышал. Уже чувствовалось приближение войны, а я легкомысленный человек, наслаждался городом, который из-за затемнения, из-за этого слабого света окрашенных в синий цвет ламп производил совсем особенное впечатление, казался таинственным, загадочным.

Однажды я нырнул в маленький кинотеатрик, находившийся за почтой. После фильма там давали эстрадный концерт, и меня, естественно, завлекла туда грандиозная афиша с изображением какой-то субретки — черноволосой гигантессы с челкой а-ля Клодетт Кольбер и бедрами как два аэростата. Я даже помню, как ее звали, потому что одно это имя сулило бездну восторгов: Олимпия Кавалли! Как бы мне хотелось увидеть ее вновь! Когда я вошел в зал, фильм только что кончился, дали свет, и партер, потонувший в облаках табачного дыма и гуле голосов, мог немного передохнуть. Люди орали, ржали, как сумасшедшие, размахивали пиджаками перед носом соседей. Едва я занял свое место среди этих пиратов, готовых на что угодно, как послышалась, становясь все более звонкой и пронзительной, цирковая музыка — это была какая-то неистовая и зловеющая тарантелла; старый, с расшатанными креслами зал передернулся, словно от щекотки. Партер заволновался, зрители, ерзая, двигая ногами, стали усаживаться поудобнее в предвкушении зрелища. Это был сигнал к началу события, которого все так давно ждали. Состояние было такое, будто ты находишься в самолете в момент, когда он отрывается от взлетной дорожки... Но Тото появился не на сцене; сцена пока оставалась пустой, безлюдной. Он, внезапно материализовавшись, возник где-то в глубине зала — и все головы, словно порывом сильного ветра, разом повернуло к нему. Оглушенный громом аплодисментов, радостных криков, восторженных восклицаний, я едва успел разглядеть его беспокойную фигурку, быстро продвигавшуюся по главному проходу партера. Казалось, он катится на колесиках — с горящей свечой в руке и в черном, как у могильщика, фраке; из-под полей котелка удивленно смотрели кротчайшие глаза, — глаза большой ласточки, медиума, столетнего ребенка, безумного ангела. Он пронесся совсем близко от меня, легкий, как сновидение, и сразу же исчез, захлестнутый волнами зрителей, которые вскакивали со

своих мест, приветствовали артиста, тянули руки, чтобы прикоснуться к нему, задержать... Наконец-то появился вновь — уже недосыгаемый — на сцене и застыл в каталептической неподвижности, лишь молча покачиваясь взад-вперед с легкостью куклы-неваляшки; глаза его при этом вращались, словно шарики рулетки. Потом этот похожий на унылую ворону человек вдруг задул свечу, приподнял котелок и, обращаясь к зрителям, сказал: «Доброй вам пасхи!», хотя какая могла быть пасха — стоял ноябрь. А его голос был похож на голос человека, заживо погребенного и взывающего о помощи.

Спустя несколько месяцев я вновь увидел Тото — мне надо было взять у него коротенькое интервью. Я тогда работал репортером и печатался в рубрике киноэстрады в «Чинемагадзино» — газетенке, которую от начала до конца делал один портной по фамилии Реанда: вечно он был весь в иголках и приставших к пиджаку нитках. Благодаря работе в этой газетенке я и оказался однажды в Чинечитта, где мне нужно было взять интервью у Освальдо Валенти. Именно я предложил редактору-портному публиковать в газете интервью, причем всегда старался выбрать актрис, которые мне нравились, — Леду Глорию, например, или Элли Парво. Особенно равнодушен я был к Грете Гонде. Но интервью у актрис главный редактор любил брать сам, так что мне пришлось интервьюировать Тото. Для чего я и отправился в «Юлий Цезарь» — огромный кинотеатр, где крутили фильмы и давали большие эстрадные концерты. Дело было в воскресенье днем, и, как обычно, у кинотеатра толпилось много любителей воскресных представлений; наверное, там был перерыв, хотя нет, скорее всего, люди ждали начала сеанса, потому что Тото стоял рядом с кассой за барьером, сдерживающим напор публики; стоял прислонившись к мраморной стене и слегка склонив голову набок, словно предмет обстановки, какой-нибудь амурчик. Высокий воротничок, напомаженные волосы... все на нем было хорошо пригнано и выложено. Он курил с видом важного господина — задумчиво и отрешенно. Когда Тото передали, что его желает видеть журналист, он поднял глаза и подозвал меня знаком руки. Я сказал, что хотел бы взять у него интервью. Легким движением век он дал понять, что согласен, и сразу же спокойно и решительно сказал: «Напишите, что мне нравятся женщины и деньги. Вы меня поняли?» Правда, он произнес не «женщины», а другое слово, на неаполитанском диалекте — я его никогда раньше не слышал, — и было в его звучании что-то ласковое и непристойное, ребячливое и мистическое, этаким набором слогов, прекрасно передававший образ чего-то нежного, мягкого, теплого.

Заметив мое замешательство, Тото поинтересовался: «Разве вам они не нравятся?» — и посмотрел на меня весело и испытующе. «А концерт вы уже видели?» — спросил он в заключение тоном доброго дядюшки, решившего осчастливить тебя подарком, и велел пропустить меня в зал.

Интервью я написал, не упомянув, разумеется, о тех двух-трех фразах, которыми мы с ним обменялись: весь текст придумал я сам и даже проиллюстрировал его каким-то рисунком. Когда газета вышла, я сразу же понес ее Тото, на этот раз в «Бранкаччо» или, может быть, в «Принчипе», забыл уже, где шли потом концерты. Помнится, там исполняли песенку: «Мне нравятся блондинки с длинными ресницами». Или что-то в этом роде.

Когда я показал Тото номер газеты с интервью и моим рисунком, он удивленно взглянул на меня: «Неужели это сделали вы?» Похоже, он мне не поверил. Потом спросил, видел ли я концерт, и отправил меня вниз, в партер, смотреть его еще раз.

Удивление, которое вызывал Тото, было похоже на чувство, какое испытывают обычно дети, когда видят что-то необыкновенное, какие-нибудь из ряда вон выходящие превращения или фантастических животных — жирафа, пеликана, ленивца. К этому примешивалась еще и радостная признательность за то, что он прямо у тебя на глазах превращал невероятное, необычное, сказочное в нечто материализованное, реальное, живое. Это странное до невозможности лицо, эта голова, словно сделанная из глины, упавшая с подставки на пол и кое-как, второпях, пока не вошел скульптор и не увидел беды, слепленная вновь; эта бескостная, каучуковая фигурка робота, марсианина, веселого призрака, существа из какого-то иного измерения; этот голос — глубокий, доносящийся как бы издалека, исполненный отчаяния. Все в нем было до такой степени неожиданным, непривычным, непредсказуемым, «не таким», что не только вызывало у людей немое удивление, но и невольно будило в них жажду стихийного бунта, полного освобождения от всяческих схем, правил, табу, от всего, что предписано законом, поверено логикой, считается дозволенным.

Как и все великие клоуны, Тото был воплощением абсолютного протеста, но больше всего трогало и даже утешало, что в нем сразу же можно было узнать — и притом в многократном увеличении (этим он был сродни персонажам из «Алисы в стране чудес») — итальянскую историю, итальянские характеры: наш голод, нашу нищету, невежество, мелкобуржуазный куалюнкуизм, смирение, недоверчивость, трусоватость Пульчинеллы. Тото с каким-то светлым и радостным

изяществом воплощал извечную диалектическую связь между унижением и его неприятием.

Всегда считалось, да и сейчас еще можно услышать, что кинематограф не сумел использовать талант Тото в полной мере, что лишь очень редко ему представлялись возможности, достойные его выдающегося таланта. Я не думаю, что Тото мог быть лучше, искуснее и вообще не таким, каким мы знаем его по фильмам. Тото мог быть только Тото, как Пульчинелла мог быть только Пульчинеллой, чего же еще от него требовать? Результат долгих веков голода, нищеты, болезней, удивительный итог длительного процесса седиментации, алмаз необыкновенной чистоты, сверкающий сталактит — вот кем был Тото. Он донес до нас нечто такое, что, теряясь во времени, приобретает вневременной характер. Вмешиваться в природу столь поразительного явления, пытаться ее изменить, склонить к чему-то ей несвойственному, чуждому, ее искажающему, навязывать этому человеку какую-то иную психологию, иные чувства, втискивать его в иные «сюжетные рамки» было бы не только бессмысленно, но и губительно, кощунственно. Что же это — близорукость критики? Да нет, просто все наше — как бы это точнее сказать? — западное, что ли, воспитание приучает нас не принимать вещи такими, какие они есть, а рассматривать их в какой-то иной перспективе, вбирать в себя чуждое нам, рафинированное, заумное. Не надо забывать, что Тото — особое явление природы, кошка, летучая мышь, нечто законченное и цельное, такое, как есть, изменить его нельзя; самое большее, что мы можем,— это запечатлеть его на пленке. В фильме «Путешествие Масторны» я хотел показать Тото, но именно таким, каким он был. Допустим, кто-то вспоминает о Тото, и он возникает на экране. Мне никогда не приходило в голову придумывать какие-то сюжетные ходы, чтобы "Оправдать появление Тото, потому что ни в каких сюжетах Тото не нуждался.

Да разве нужны были какие-то сюжеты, истории человек, у которого они все уже написаны на лице? Я бы с большим удовольствием посвятил ему маленькое киноэссе своеобразный портрет в движении, чтобы можно было получше разглядеть, каков он, как устроен — внутри и снаружи.— какой у него костяк, из чего состоят самые чувствительные и гибкие сочленения, самые прочные связки. Мне хотелось бы показать его в различных позах: стоящим, сидящим, в горизонтальном и вертикальном положении, одетым и обнаженным, чтобы и самому можно было хорошенько его разглядеть и другим показать,— в общем, снять так, как снимают документальный фильм о жирафах, например,

или о каких-то фосфоресцирующих рыбах — обитательницах морских глубин. Могло бы получиться необыкновенное интервью — попытка схватить самую суть этого поразительного явления — Тото.

С Тото у меня было не так уж много встреч, но каждый раз он меня очаровывал: глядя на него вблизи, я просто глазам своим не верил. Много, очень много лет тому назад я имел огромное удовольствие работать с ним в качестве режиссера. Снимались финальные сцены фильма Росселлини «Где же свобода?». Если не ошибаюсь, Роберто тогда заболел, и продюсеры попросили меня как-нибудь довести дело до конца. Маленькая сценка, всего несколько кадров: Тото набрасывался на адвоката Таларико и впивался зубами ему в ухо. И только. Тем не менее я робел и чувствовал себя не в своей тарелке. Обращался я к нему, как и все: «Послушайте, князь, здесь лучше бы сделать так... Теперь, князь, вы выходите вперед...» Тото поглядел на меня своими кроткими, как у стрижа, глазами и сказал: «Вы можете называть меня просто Антонио». Он удостоивал меня этой чести: ведь я был, пусть и на несколько минут, его режиссером.

Мы увиделись вновь, когда он уже заметно постарел и зрение у него ухудшилось. Как-то вечером Тото пришел ко мне домой на званый ужин вместе с Франкой Фальдини, которая села за стол рядом с ним, чтобы помогать ему. Собрались и другие друзья. Тото сидел нахохлившись, как какая-то прекрасная геральдическая птица. Воспользовавшись паузой в общем разговоре, он попытался определить, где нахожусь я, и, полагая, что угадал, вдруг как-то по-туканьи повернул голову и сказал своим густым, осипшим голосом: «А из вас вышел режиссерище!»

В воспоминании о нашей последней встрече есть что-то назидательное, что-то от книги «Сердце». Я работал над озвучиванием «8¹/₂» > а может, другого какого-то фильма; был перерыв, мы все собрались в садике киностудии «Скалера» и расселись кто где со своими завтраками. Вдруг я увидел неаполитанского актера Донцелли, который направлялся с Тото к низкой каменной ограде, на солнышко, ведя его за руку, шаг за шагом, как ведут обычно больного или слепого. Лицо Тото почти полностью закрывали огромные черные очки, с которыми он не расставался уже несколько лет. Донцелли подошел ко мне, и я спросил, как чувствует себя Тото. «Он нас не видит. Вообще ничего не видит», — тихо ответил Донцелли, а потом, обернувшись к Тото, громко сказал:

«Князь, а знаете, кто здесь? Режиссер Феллини! Он вас приветствует». Тото поднял голову и, глядя куда-то вверх, на небо, обрадованно стал искать мои руки. Мы немного

поговорили, а потом я сидел и молча смотрел на него; никогда еще он не казался мне таким необыкновенным, словно бы бестелесным, недосягаемым. Улыбка у него была неподвижная и беззащитная, как у всех слепых. Но вот к Тото подошли двое из съемочной группы и, взяв его под руки, повели, почти что даже понесли, как несут изображение святого во время крестного хода, как несут реликвию. Побуждаемый смешанным чувством профессионального любопытства и обычного человеческого участия, я тоже зашел в павильон: хотелось посмотреть, как он сможет работать в таком состоянии,— представить себе этого я не мог. В павильоне все уже готово; помогая Тото не запутаться в лабиринте кабелей, его выводят на середину ярко освещенной съемочной площадки, с чьей-то помощью он натягивает свой фрачишко, надевает котелок, глаза его по-прежнему скрыты за черными очками — с ними он пока еще не расстанется. Корбуччи — кажется, это был фильм Корбуччи — объясняет ему сцену. Я слышу, как он говорит: «Сделаешь так, потом пойдешь сюда, здесь остановишься, скажешь свой текст, затем бегом туда, где стоит Энцо Турко». Энцо Турко подает голос: «Я здесь, Анто»,— и делает ему знак руками, явно бесполезный. Все в порядке? Добавляют еще света. Мотор! Хлопушка!

Только тут Тото снимает очки. И свершается чудо. Чудо внезапного прозрения Тото: он видит нас, окружающие его вещи, партнеров и начерченные мелом на полу линии, за которые нельзя выходить; кажется, у него не два глаза, а сто, и все они видят, видят прекрасно. Тото прыгает, вертится, убегает, легко скользя по забитой мебелью гостиной,— этаким чудесным механический человек, запускающий тарелки и мгновенно реагирующий на реплики Турко, Донцелли, Кастеллани. А собравшиеся вокруг участники съемочной группы и осветители на своих мостиках давятся от смеха, кусая губы и закрывая лицо руками. Стоп. Сцена кончена. Смена кадра. В суматохе, возникающей обычно после каждого дубля, Тото медленно надевает свои черные очки и протягивает руки, чтобы кто-нибудь подошел и увел его. Его действительно уводят, тихонько, бережно, подсказывая, где кабель, где ступенька, где люди. И он снова становится тем непостижимым, маленьким, почти бестелесным существом, которое грелось недавно на солнышке в саду, трогательным и нежным призраком, возвращающимся в мрак, в темноту, в одиночество.

Вообще весь мир — а не только моя страна — населен клоунами.

В Париже, готовясь к съемкам фильма «Клоуны», я придумал один эпизод, который мы так и не сняли: кружа по городу на такси и увлекшись разговором о клоунах, мы начинаем видеть их прямо на улицах. Смешные старухи в нелепых шляпках, женщины, напялившие полиэтиленовые мешочки на голову, чтобы спасти прическу от дождя, длинноволосые парни в потрепанных мешкообразных пальто, деловые люди в котелках; и еще — похожий на мумию епископ в машине, остановившейся рядом с нашей.

Ну а если я на минуту вообразу клоуном себя самого?

Что ж, пожалуй, я — рыжий. Но и белый клоун тоже. А может, я вообще директор цирка? Психиатр, сам ставший психом!

Давайте продолжим этот эксперимент. Гадда — прекрасный рыжий. Пьовене, наоборот, белый клоун. Моравиа — рыжий, которому хотелось бы стать белым клоуном. А скорее — он директор цирка, мсье Луайяль, стремящийся соединить обе свои склонности на основе объективности и беспристрастности. Пазолини — белый клоун, принадлежащий к числу обаятельных эрудитов, Антониони — рыжий из тихих, молчаливых, печальных. Париже может быть обоими — и рыжим-клошаром, всегда немножко навеселе, и белым клоуном — высокомерным, язвительным, женоненавистником, из тех, что осыпают рыжего оплеухами, не объясняя даже за что. Пикассо? Безоговорочно рыжий, дерзкий, не знающий комплексов; он все умеет, он из тех, кто в конечном счете обязательно берет верх над белым клоуном. Эйнштейн? Рыжий - мечтатель, рыжий не от мира сего; он всегда молчит, но в последнюю минуту с невинным видом вытаскивает из кармана решение головоломки, предложенной хитрым белым клоуном. Висконти — на редкость властный белый клоун: уже один его роскошный костюм внушает почтение. Гитлер — белый клоун. Муссолини — рыжий. Пачелли — белый клоун. Ронкалли — рыжий. Фрейд — белый клоун. Юнг — рыжий.

Игра эта настолько заразительна, что, если перед тобой человек из категории белых клоунов, тебя так и тянет играть при нем рыжего. И наоборот.

Начальник станции в моем фильме был белым клоуном. И вот мы все превращались в рыжих. Лишь появление еще более зловещей фигуры — белого клоуна-фашиста — превращало в белых клоунов и нас, когда приходилось послушно вскидывать руку в ответ на его фашистское приветствие. И еще, когда своей развинченной походкой к нам приближался Джованноне — рыжий, который терроризировал крестьянок, выставляя на обозрение свой член, походивший на ободранного зайца (при этом он сам, казалось, удивлялся, что терпит такого

«квартиранта»),— мы все становились белыми клоунами и принимались стыдить его: «Да что ж ты делаешь, Джованноне?»

Подобные отношения устанавливались даже во время мессы — между священником и пономарями, которые бродили, пьяные, с потухшими глазами, среди скамей и, мешая службе, выпрашивали подаяние.

Ну вот, фильм готов. Некоторые моменты, некоторые эпизоды по той или иной причине так и не были сняты.

Например, эпизод с парижским сапожником, шьющим обувь для клоунов, или история зала «Медрано», превращенного теперь в пивную. Придумали мы также эпизод для Чаплина — его нам подсказал трагический случай с наездником Коррадини.

Коррадини выполнял один поразительный номер.

Вместе с конем он устраивался в подъемнике — огромном цирковом механизме, уносившем их вверх: Коррадини, во фраке и цилиндре, сидел верхом на своем Блондене, а тот упирался ногами в четыре маленьких — по величине копыт — диска.

Сверху артист приветствовал публику каскадом цветных ракет, а затем спускался на арену. Но однажды отскочившая искра попала в глаз коню, и он встал на дыбы. Коррадини, зная, что Блонден не сможет вновь попасть передними копытами на слишком маленькие диски, удерживал его на задних ногах, сколько мог. Потом ласково похлопал коня, в прощальном приветствии помахал публике цилиндром и рухнул вместе с Блонденом вниз, навстречу смерти.

Я хотел воскресить эту историю с помощью Чаплина. Но так и не обратился к нему, чтобы не поставить его в неловкое положение, если бы ему пришлось ответить нам отказом.

Не стал я снимать и эпизод с артистами Дзаккини, придумавшими трюк с человеком-«снарядом». Огромная пружина выбрасывала «живой снаряд» из жерла пушки, при этом то ли из-за сильного удара в пятки, то ли из-за действия пороховой смеси, позволявшей имитировать выстрел, человек на какой-то миг терял сознание. Но было совершенно необходимо, чтобы артист пришел в себя еще в полете, так как ему нужно было успеть сделать сальто-мортале,— иначе он не смог бы упасть спиной в натянутую сетку.

Этот номер погубил многих. Из выполнявших его пятидесяти шести человек погибло тридцать два. Наконец Дзаккини сконструировал себе специальный самолет: выбравшись из его кабины, он делал всякие кульбиты на высоте ста или двухсот метров над землей. В кабине же оставалась его жена, которая, кстати, управлять этим аппаратом не умела. Однажды Дзаккини все-таки упал и разбился, а жене пришлось летать до тех пор,

пока не кончился бензин.

Жили Дзаккини в Соединенных Штатах, где у них был собственный домик с газоном, слишком маленьким, однако, чтобы проводить на нем тренировочные полеты человека-«снаряда». Поэтому акробаты, вылетев из пушки, установленной на газоне, приземлялись на лугу — по другую сторону проходившей мимо домика дороги.

Не знавшие об этом водители, увидев перелетающего через дорогу человека, думали, что у них галлюцинации, и теряли контроль над автомобилем, из-за чего нередко случались аварии.

В конце концов мэр Тампы — городка, где жили Дзаккини, считавшиеся там такой же достопримечательностью, как Эйфелева башня в Париже,— поставил на шоссе у въездов в город плакаты с надписью: «Увидев летящего по воздуху человека, не пугайтесь. Это тренируются Дзаккини».

И еще один эпизод, оставшийся, так сказать, на бумаге: номер с дерзким микрофоном. «Живой микрофон», совсем как рыжий, отказывается передавать выступление белого клоуна: назло клоуну микрофон обвивается вокруг него, смеется ему в лицо, отпускает иронические замечания по поводу его высказываний.

Идея эта давняя, она восходит еще к годам моей молодости: микрофон, вынужденный в годы фашизма транслировать всякую злобную чушь, взбунтовавшись, начинает издавать какие-то нечленораздельные звуки и перевирать сообщения.

Директором Радио Иджеа был тогда доктор Москетто (да-да, его звали именно так). Мы предложили ему этот маленький скетч, но он его не пропустил.

Если хорошенько подумать, как много всегда остается неиспользованного, многим приходится жертвовать. Рабочей фонограммой, например, которая записывается в ходе съемок и являет собой самый верный дневник фильма, фиксирующий посторонние голоса, шум ветра, вспышки моей ярости, ошибки, колебания и монотонный, как молитва, счет, которым мы, в целях упрощения дела, заменяем реплики...

Вот пример. Тереке Стэмп в «Тоби Даммите» сидит развалился за столом, уставленным полупустыми бутылками. Он пьян и озирается по сторонам растерянно и тревожно: ну, типичный неврастеник. Подходит Кампанелла (это один настройщик роялей, которого я неизменно снимаю в своих фильмах, потому что обожаю его физиономию) и с заговорщическим видом этакого мафиозо начинает шептать: «Раз-два-три-четыре-пять-шесть-семь-восемь».

ТЕРЕНС СТЭМП (очумело). Восемь?

КАМПАНЕЛЛА. Совершенно верно, синьор, восемь!
(Потом, метнув взгляд в сторону кинокамеры, бормочет.)
А теперь что делать, дотто?

Я. Давай дальше, считай до двадцати девяти, но только повкрадчивее.

Кампанелла — он неаполитанец — корчит гримасу, означающую: «Ну, если вы настаиваете...» — и вновь принимается считать.

КАМПАНЕЛЛА. Девять-десять-одиннадцать... (И так далее, очень вкрадчиво.)

Тут Теренс Стэмп, пошатываясь, поднимается и начинает читать в микрофон по-английски.

ТЕРЕНС СТЭМП. Дотлевай, огарок! Жизнь — это только тень!...

Вот так — от арифметического бреда до Шекспира. Тримальхион в «Сатириконе» побил все рекорды, досчитав до ста тридцати восьми. Но сцена была очень важной, а его реплика — очень длинной.

Мой монтажер Руджеро Мastroяни утверждает, что при озвучивании моих фильмов очень пригодился бы бухгалтер или компьютер. Эти арифметические диалоги оставить в фильме, конечно, невозможно, хотя порой, как утверждает Дзаппони, в силу своей абсурдной абстрактности они звучат убедительнее некоторых реплик сценария. Точно так же я не могу сохранить все то чужеродное, что накладывается на фонограмму случайно: скрежет колес трамвая на повороте, звук, издаваемый тормозящей машиной, безутешный плач ребенка, доносящийся из какого-то дома, или сердитый голос женщины: «Ну, Пришила, сейчас я тебе задам!» Однажды, во время работы над фильмом «Мошенник», просматривая отснятый за день материал (это была драматическая сцена, когда всеми покинутый Бродерик Кроуфорд мучительно умирает под откосом), мы вдруг услышали приглушенное и злобное бормотание: «Да плевать я на вас хотел! Мне нужно пройти, ясно? Шуты несчастные! Всех бы вас упрятать куда подальше!» Это полицейские или сотрудники съемочной группы, перекрывшие улицу на время съемок, не пропускали очередного благомыслящего обывателя.

Право же, грех чистить рабочую фонограмму и стирать память о самых дорогих, самых неожиданных и жизненных обстоятельствах и ситуациях, сопутствовавших фильму.

Что еще остается за бортом? Вообще-то, если учесть, что по окончании любой работы неизбежно возникают какие-то вопросы, то можно с полным основанием спросить: действительно ли фильм получается таким, каким мы хотели его сделать? Что

касается меня, то, когда картина уже готова, закончена, я утрачиваю к ней всякий интерес; ни разу еще не было, чтобы меня вдруг потянуло проверить, сумел ли я рассказать в ней именно то, что задумал, и так, как задумал, не ускользнуло ли что-нибудь случайно от моего внимания. Нет. Существует только тот фильм, который сделан, того же, что я хотел сделать, я не помню, вернее — уже не знаю, каким он был. И если мне попадаются на глаза сценарий или каракули, относящиеся к первоначальному замыслу постановки, мне кажется, что относятся они совсем к другой картине — к той, которую я должен был снять, а не к той, которую снял.

Порой, спустя годы, словно бы из ничего вдруг всплывают в памяти фрагменты каких-то сцен, уходящие вдаль улицы, выражения разных лиц, падающие в пустоту реплики, странный, непонятный взгляд какого-то персонажа... Это отрывки фильма, такого, каким я хотел его сделать, внезапное нашествие образов, которые я не воплотил в картину, но которые долго вынашивал в себе, прежде чем приступить к съемкам. Они возникают, незванные, в зыбком, размытом слое памяти, поблекшие, слинявшие, изуродованные, смотрят на меня с немим укором призраков, не обретших плоти, а потом тихо исчезают, канув в темные глубины моего воображения, и всегда оставляют в душе смутные угрызения совести и сожаления.

Войдут ли они в какой-нибудь другой фильм? Пусть даже совершенно преображенными, неузнаваемыми?

Конечно, этот телефильм тоже оставил после себя какие-то сомнения: сумел ли я передать то изумление, то смятение и радость, то ощущение угрозы и защищенности, то чувство вступления на неизведанную, но родную мне землю, какие, пережил я сам, впервые увидев клоуна Пьерино? А запах опилок, запах диких зверей, а таинственный полумрак, царящий там, под куполом, надрывающая душу музыка и эта атмосфера игры и казни, праздника и бойни, изящества и безумия — в общем, все, что зовется цирком? Есть они в моем фильме?

Что я думаю о своей работе на телевидении? В целом этот эксперимент, пожалуй, обманул мои ожидания и дал весьма посредственные результаты: с одной стороны, телевидение мешает заниматься кино, во всяком случае, оно заметно ограничивает как выразительные, так и всякие организационно-производственные возможности; с другой — у телевидения такие расплывчатые, такие неустойчивые и нечеткие средства и цели, что работа тебя не захватывает, в ней нет ни привлекательности новизны, ни какого-то поиска. Пожалуй, я все-таки сделал ошибку, соблазнившись предложением поработать на

телевидении: я понял, что здесь приходится учитывать, принимать во внимание, взвешивать такое количество связывающих тебя условий, что вообще пропадает всякое желание вновь браться за это дело.

Теперь, когда уже сняты и «Блокнот» и «Клоуны», мне ясно, что прежде я недостаточно задумывался над вопросом, что такое телевидение. Да я его, телевидения этого, никогда и не видел! То есть я смотрел на телевизор просто как на мебель, да, как на предмет обстановки, занимающий один из углов в квартире. Случалось, я задерживался перед ним, когда передавали какие-то особо интересные новости дня; или показывали крупным планом лица певцов, да так безжалостно, что можно было сосчитать их золотые зубы; или транслировали один из телеконкурсов, не уступающих по своей жестокости представлениям, которые давались в Колизее при Нероне: вопросы ставятся так, чтобы публика могла в полной мере насладиться растерянностью, внезапными провалами памяти и полным поражением его участников.

Я смотрел на все это с отстраненным любопытством и никогда не задавался вопросом, о чем думают люди, пытающиеся установить контакт с такой разношерстной аудиторией, как телевизионная. Здесь необходимо учитывать много разных факторов. Слишком много! Прежде всего нужно решить проблему коммуникации: кому и как ты хочешь что-то сообщить. Сначала я думал, что автор может здесь соблазниться возможностью установить более тесную связь со своей аудиторией,— ведь ты действительно приходишь в дом вон к тому зрителю, обращаешься к нему, к нему лично, и представляешь себе его, возможно, даже лежащим в постели; следовательно, ваши с ним отношения становятся еще более приватными, доверительными, и это обстоятельство, казалось бы, должно придать коммуникации необычайную впечатляющую силу, но на поверку выходит совсем не так; все это чистая беллетристика: неправда, будто завязываются такие непосредственные, такие дружеские связи. Прежде всего уже сам факт вторжения в дома лишает это средство коммуникации религиозного — назовем это так — ореола. Я хочу сказать, что если известное число людей собирается в одном месте и там поднимается занавес или освещается экран и кто-то выходит к ним и рассказывает какую-нибудь историю, то, по существу, происходит передача некой вести.

В театре или кино этот ритуал еще в какой-то мере осуществим; они— «сборный пункт», своего рода храм, место, приспособленное для передачи и восприятия сообщения, вести.

У телевидения таких условий нет. И быть не может. Следовательно, зрелище не носит характера священнодействия.

Тут уж не публика покидает свой дом и идет к тебе, а ты идешь к публике: одно это ставит тебя в подчиненное положение. И куда, главное, ты приходишь? Может, там возникает желанная близость, позволяющая рассчитывать на то, что твои слова дойдут до зрителя самым непосредственным образом? Ничуть не бывало! Оказывается прежде всего нужно преодолеть хозяйские замашки зрителя. Кто хозяин телевизора, тот хозяин телевидения. Ни в театре, ни в кино ничего подобного быть не может, там зритель не чувствует себя хозяином театра или кинематографа. Нет, ему еще нужно выйти из дома, постоять в очереди, купить билет, войти в темный зал, занять свое место: он должен быть соответствующим образом одет в трусах, в халате или в шлепанцах на людях ведь не покажешься; он не может взять с собой детей, а если и берет, то дети обязаны (по крайней мере теоретически) вести себя благопристойно. В общем, создается атмосфера уважительного внимания, которая должна располагать к определенной форме восприятия. На телевидении все иначе. Там уж ты сам должен продемонстрировать хорошие манеры и сразу же заинтересовать или позабавить людей, которые находятся у себя дома, то есть сидят за столом, жуют, разговаривают по телефону. Ты, автор, не можешь игнорировать этого и потому должен с самого начала быть очень забавным, очень интересным, как те шуты, паяцы, которые выступали когда-то на площадях; им приходилось привлекать внимание людей, спешивших по своим делам, прогуливавшихся пешком или в экипажах: кто-то останавливался, смотрел издали, недоверчиво, с этакой равнодушной снисходительностью. Итак, повторяю, следует все время помнить, что ты обращаешься к публике, которую необходимо заинтересовать, завлечь сразу же. Потому что этот зритель, этот хозяин купил тебя, и, если ты не начнешь его развлекать немедленно, он тебя выключит или перекинется на другую программу — выключит и примется за свои макароны. Помни также, что ты должен говорить, делиться своими сокровенными мыслями с людьми, которые уже только потому, что они у себя дома, имеют право делать какие угодно замечания вслух и даже оскорблять или, что еще хуже, игнорировать тебя. Как же оставаться самим собой, сохранять верность своему миру, собственным «стилемам», зная, что привлечь к себе внимание публики можно, лишь выкинув какую-нибудь штуку или сразу же выложив все самое забавное, что ты не можешь, не должен терять времени и т. д.? По-моему, это немыслимо. Короче, тот, кто собирается выступить по телевидению, должен учитывать эти

обстоятельства, эту специфику телекоммуникации (отсутствие необходимого ритуала и зритель, злоупотребляющий своим положением). В общем, телезритель — хозяин телевидения: ведь если ему захочется, он может и иовсс выкинуть свой «ящик» и окошко.

Известную роль играет здесь и чистая техника: например, сам формат, исключаящий общие планы или сцены, в которых действующие лица выглядят слишком маленькими. Здесь нужен иной синтаксис, иная манера повествования, совсем упрощенная, — нечто вроде серии отдельных кадров. Кадры эти, в свою очередь, не должны даже быть слишком связаны между собой, на случай если один из наших зрителей в халате на минутку отвлечется, заговорит с соседом, с женой или начнет выяснять отношения с ребенком и т. д. В общем, ты должен помнить, что каждый новый кадр следует вводить в замедленном, вялом, допускающем повторы ритме, так, чтобы зритель мог отвлекаться, сколько ему заблагорассудится. Иными словами, это не напряженный ритм киноэкрана, когда одно изображение как бы вытекает из другого, тянет его за собой, когда один образ вызывает другой и каждый новый кадр порождается предыдущим. Нет. Телевидению это противопоказано. Кроме того, следует помнить — особенно когда речь идет о съемке на киноплёнку, — что телевидение съедает две фотографии в секунду, следовательно, нужно выдерживать все движения в более замедленном темпе, чтобы при демонстрации создавалось впечатление нормального ритма.

И наконец, для тех, кто занимается кино, то есть для каждого, кто считает, что он должен и может выражать себя только посредством зримых образов, существуют еще вполне определенные проблемы выразительности. Так, для меня, например, кино — это изображение, а его основной фактор — свет. Я уже столько говорил об этом: свет в кино — это идеология, чувство, цвет, тон, глубина, атмосфера, повествование. Свет творит чудеса, что-то добавляет, что-то убирает, сжимает, обогащает, рассеивает, выпячивает, на что-то намекает, придает правдоподобие и осязаемость фантазии, сновидению и, наоборот, может сделать прозрачной, трепетной, похожей на мираж самую серую обыденность. С помощью подсветки и какого-нибудь куска ткани тусклое, невыразительное лицо можно сделать умным, загадочным, очаровательным. В простейшей, грубо выполненной декорации благодаря свету могут открыться неожиданные перспективы, свет позволяет вдохнуть в рассказ волнующую, тревожную атмосферу; но стоит один мощный юпитер чуть сдвинуть в сторону, а другой

поставить для контражура, как от тревоги не останется и следа, все делается спокойным, домашним. Фильм пишется светом, стиль выражается светом. На телевидении же эти самые важные для меня манипуляции со светом не могут быть душой всего дела, так как там нельзя высвечивать лица и предметы живописно, или психологически, или черт знает как еще тебе, автору, необходимо, чтобы выразить то, что ты хочешь.

Нет, нельзя! Долой всякую игру света, полутень, контражур — все равно эти эффекты не будут заметны. На телеэкране все должно быть видно, и видно отчетливо. Экспрессионистские манипуляции со светом, такие жизненно необходимые для кино, на телевидении, как я уже говорил, невозможны, да и никому не нужны, и не ценятся по достоинству. В общем, изображение в телевидении выполняет иллюстративную функцию. Это иллюстрация, а не экспрессия. Выходит, прав был Росселлини, сразу же понявший, что самый эффективный способ коммуникации и самый лучший способ использовать телевидение — это делать иллюстрации к тексту, своего рода лекцию с диапозитивами, которые можно соединять с помощью самого простого монтажа. Для того, кто, как я, верит в образ, а не в информацию (или в информацию, вытекающую из образа), у телевидения, пожалуй, очень уж тесные рамки. Потому-то я и считаю свой опыт с «Клоунами» неудавшимся и думаю, что, если мне придется делать для телевидения что-нибудь еще, надо будет идти совершенно иным путем. Возможно, я подходил к телевидению со своей — слишком снобистской, слишком личной, индивидуалистской — точки зрения. Как обычно. В сущности, я рассуждал так: поскольку кинематограф практически всегда предполагает очень тщательную организацию, а мне часто хочется выразить себя немедленно, спонтанно, то не исключено, что работа для телевидения, где можно отказаться от громоздкого технического и организационного аппарата, службы тыла, так сказать, совершенно обязательной в кино, позволит мне отшлифовать, развить свои собственные средства выражения, испробовать новые стилистические приемы; в общем, я видел здесь что-то от авангарда, от индивидуального эксперимента, от лабораторного исследования. К тому же сознание, что я могу работать для телевидения, в психологическом плане дает мне ощущение легкости, поистине, я бы сказал, благотворной.

В известном смысле так все и было: мне действительно приходилось заставлять себя думать, будто я делаю. Для телевидения какой-нибудь пустячок, хотя делал я настоящий фильм, — и все ради того, чтобы ему пошла на пользу эта моя непринужденность, это мое чувство не такой уж большой

ответственности. Да, чувство ответственности в каком-то смысле весьма вредно, ибо оно убивает непосредственность, делает нас такими сознательными, такими рациональными и уверенными в целесообразности своей работы, что пропадает спонтанность — главное качество творческого темперамента.

Вот так примерно я думал о телевидении. Однако опыт работы для телеэкрана показал мне, что теленидение — это нечто совершенно отличное от кинематографа. И я просто не знаю, какими должны быть авторы, работающие для телевидения. Если радио создало авторов радиопередач — авторов, которые научились истолковывать действительность и, следовательно, осуществлять некий творческий акт, то телевидение... не знаю, в чем может быть специфика его авторов... Пожалуй, единственным настоящим автором телевидения, сам того не подозревая, стал Майк Бонджорно: в его маске находит такое вызывающе уродливое выражение наша страна или, во всяком случае, нравы моих соотечественников (с их жестокостью, невежеством, духом соперничества, поверхностной эрудицией, которыми они бессознательно выдают весь наш провинциализм), что мы вправе считать его подлинно состоявшимся автором телевидения, поскольку он действительно нашел способ выразить свое отношение ко многому в нашей жизни. Его телевикторина в конечном счете — достойный пример артистизма, поскольку он, выставляя напоказ некое безумие, превращает его в волнующее зрелище. Кого же еще тут назвать, как не его? Это человек, о котором можно сказать: да вот же он, его сразу узнаешь. Так-то! Наверное, стоит еще сказать, что телевидение вовсе и не должно играть роль средства, более или менее располагающего автора к проявлениям эксгибиционизма, тщеславия, нарциссизма. Ему не требуются эстетические объекты, к которым надо подходить с эстетическими же критериями. Телевидение информирует, да-да, информирует. По-видимому, главная сила телевидения — в тележурналах, в теленовостях, в факте, запечатленном в тот самый момент, когда он происходит, и сразу же показанном зрителю; тут эффект выразительности нежданно-негаданно оказывается иногда даже более впечатляющим, чем тот, которого мог бы добиться автор путем сознательного отбора, осмысления и стилистической обработки материала.

Итак, информация. Хотя относительно этой функции ТВ у меня тоже начинают появляться серьезные сомнения и некоторые охлаждающие пыл соображения. Вы хоть раз просидели перед телевизором весь воскресный день? Во многих передачах царит преднамеренно создаваемая атмосфера воскресной расслабленности, этакой обязательной назойливой

праздничности, веселого, бездумного времяпрепровождения (может, потому, что в воскресенье его считают вполне заслуженным?); так вот, все это, пожалуй, особенно подчеркивает мрачный, гнетущий, какой-то усыпляющий характер весьма значительной части телевизионной продукции вообще. Итальянские и зарубежные последние известия, политические и спортивные новости, хроника дня громоздятся друг на друга вроде бы без всякого разбора: информационные куски сменяются, а вернее, незаметно переходят в балаган, в эстрадные номера, в случайные встречи с заезжими знаменитостями, но прежде всего в игры, в самые разные игры — начиная с концертов музыкальных загадок и кончая составлением фоторобота какой-нибудь известной личности и скоропалительными викторинами и конкурсами, в ходе которых участников, растерянных и инертных, вышибают, словно кегли. Нередко в игре принимает участие — с помощью телефона или видеотелефона — вся масса телезрителей: и тут каждый оказывается втянутым в послеполуденную воскресную программу — оживленную, шумную и нереальную, как развлечения в психиатрических лечебницах, госпиталях, приютах, в общем, в местах, где жизнь течет, ничем не прерываемая, непривлекательная, убогая, словно и не жизнь вовсе, а лишь ее эхо, искаженный ее отзвук. Довольно скоро человек, сидящий перед телевизором, начинает следить за тем, что происходит на экране, уже одними только глазами, да и то уставшими: это своего рода визуальная щекотка, не затрагивающая ни чувства, ни мысли. Так можно просидеть перед телевизором не пять часов, а пять дней, пять лет... Единственный положительный момент (если зритель сумеет остаться вне этого магнетического поля) — возможность предаться своеобразному психологическому анализу: изучать выражение растерянности на лице, которое показывают крупным планом, — показывают долго, настойчиво и безжалостно; следить за тем, как человек глотает слюну; угадывать его чувства — неловкость, надежду, разочарование, унижение. Иногда такое наблюдение может дать материал для социологического исследования — бывает, что телевизионная передача выходит за рамки породивших ее намерений и, как рентгеновский снимок, обнажает совсем иную и весьма примечательную действительность: ну как не разглядеть за всей этой эффектной лакировкой, за этим возбуждением, за этой с виду вполне пристойной беспечностью «Канцониссимы» или других подобных ей передач умственной лени, вульгарности, лукавых ужимок, незрелости, инфантилизма, отсутствия подлинной культуры, характерных для страны, которая так и застряла на послевоенной или, пожалуй, даже на довоенной

стадии исторического развития? Этот изживший себя, но такой подлинный образ, присутствующий, словно бледный зловещий призрак, во всем, что нам показывают, еще убийственнее оттого, что сверкающая, кричащая модная упаковка, в которой его преподносят, может лишь на какое-то время предохранить его от распада. В телевидении, как и во всем остальном, на наших глазах постоянно совершается бесконечный погребальный ритуал, маскируемый под мюзик-холл.

«Что такое Рим?» Я могу лишь попытаться рассказать, какие мысли рождает во мне само слово «Рим». Я часто задавал себе этот вопрос и более или менее знаю, как на него ответить. Мне представляется большая красноватая физиономия, чем-то напоминающая Сорди, Фабрици, Маньяни. Угрюмая, сосредоточенная на гастросексуальных проблемах. Мне представляется кушище бурой, илистой земли на фоне широкого, развернутого, словно задник в оперном театре, неба — фиолетового с желтоватыми, черными, серебристыми мазками (мрачные, погребальные цвета). И все-таки в этом образе есть что-то утешительное. Утешительное, потому что Рим позволяет каждому возноситься мыслью сколь угодно высоко. Сам город, город из воды и земли, распростерся в горизонтальной плоскости и служит идеальной площадкой для полетов фантазии. Интеллектуалы, художники, вечно зажатые между двумя различными измерениями — реальностью и фантазией,— находят здесь необходимый для их мысли расковывающий толчок, не переставая, однако, ощущать надежность пуповины, прочно привязывающей их к конкретной действительности. В общем, рим — Roma — это мать, притом мать идеальная, ибо равнодушная. Это мать, у которой слишком много детей, как что ей недосуг заниматься одним тобой: она ничего от тебя не требует, ничего для себя не ждет. Она встречает тебя, когда ты являешься, отпускает, когда ты уходишь (совсем как трибунал у Кафки). И в этом есть некая древняя мудрость: мудрость почти что африканская, доисторическая. Мы знаем, что Рим — город с богатейшей историей, но его очарование определяется как раз чем-то доисторическим, первобытным, чем-то таким, что отчетливо проступает в некоторых его бесконечно длинных и безлюдных улицах, в руинах, похожих на ископаемые окаменелости, на какие-нибудь скелеты мамонтов.

У этого утешения имеются, конечно, и свои негативные стороны, и если верно, что в Риме очень мало неврастеников, то не менее верно, как утверждают психоаналитики, что неврастения провиденциальна, поскольку она помогает нам глубже постигать самих себя; это все равно что нырять в море с надеждой найти

спрятанные на дне сказочные сокровища; это то, что понуждает ребенка стать взрослым. Рим же ни к чему такому не понуждает. Наша столица с ее огромным лоном и матерински-доброй внешностью предохраняет нас от неврастения, зато препятствует нашему возмужанию, наступлению подлинной зрелости. Здесь нет неврастеников, но нет и по-настоящему взрослых людей. Это город ленивых, невоспитанных детей, детей-скептиков, детей даже немного ущербных в психическом отношении, ибо препятствовать росту человека — противоестественно. Еще и поэтому все римляне очень привязаны к семье.

Я не знаю ни одного другого города в мире, где бы люди так много говорили о своих родственниках: «Вот, познакомься с моим зятем. А это Лалло, сынок моего двоюродного брата». Тут целая цепочка: жизнь каждого проходит среди людей, хорошо вписывающихся в окружающую обстановку и легко узнаваемых благодаря общему биологическому корню. Люди живут выводками, гнездами... Рома же для них всегда остается идеальной матерью, матерью, которая никого не заставляет вести себя прилично. Даже распространенная фраза: «А ты кто такой? Ты ж никто!» — звучит ободряюще: ведь в ней не только пренебрежение, в ней еще какое-то раскрепощение. Ты никто — значит, можешь быть кем угодно. Еще ничего не потеряно. Можно начать с нуля.

И хотя оскорблений Риму достается больше, чем любому другому городу мира, он на них не реагирует. Римлянин говорит: «А мне-то что, Рим же не моя собственность». Это перечеркивание действительности римлянином, у которого на все один ответ: «Не твое дело!» — объясняется, по-видимому, тем, что он всегда может опасаться какого-нибудь подвоха либо от папы, либо от жандармов, либо от знати. Он замыкается в кругу своих гастро-сексуальных запросов, и интересы его поэтому до крайности ограничены. Ведь действительно, если долго не смотреть, можно и ослепнуть, перестать видеть вообще.

В некоторых кварталах, где обитает простой люд, вместо: «Как поживаешь?» — тебя вполне серьезно спрашивают: «Ты сегодня оправился?» Поначалу, когда я только приехал в Рим, эта неотесанность, эта невоспитанность вызывала только смех. Вот еще пример: продавцы в магазинах смотрят на тебя раздраженно, ведь своим появлением ты обеспокоил их, оторвал от ничегонеделания. Или когда спрашиваешь, как пройти на нужную тебе улицу, римлянин молчит, прикидывая, сколько слов понадобится, чтобы дать ответ. Римляне не желают, чтобы их беспокоили, нарушали их летаргическое оцепенение.

Есть в Риме нечто роднящее и плебеев и аристократов: культ

матери, например. Корни римской аристократии — крестьянские, латифундистские; ее создали папы. Если хорошенько приглядеться к римским аристократам, можно заметить в них сходство с привратницами. О пристрастии римлян к своему диалекту и говорить не приходится: сама манера изъясняться одинакова и у плебея и у аристократа. Такое впечатление, будто ты бродишь по кладбищу среди покойников, не ведающих о том, что они — покойники. Встречаясь с ними, испытываешь неловкость: не знаешь, о чем говорить; вопросы они задают удручающе пустые, ничего не читают. Невежество здесь — нечто закономерное. Римские аристократы никуда не ездят, не любят путешествовать. Их интересы — лошади, охота (а один все пересчитывал своих овец) и сделки: купля-продажа. Единственное, что способно немного оживить эту публику, — разговоры о посягательствах на ее собственность и о налогах («Вы знаете министра Прети? Что ему от нас надо?»). Вот тут затуманенный взгляд слегка оживляется. Они всегда держатся своих, чужаков не признают — но не только из-за подозрительности, а еще и из робости.

Короче, общее впечатление от этого города можно выразить одним словом: невежество. В Риме живут невежды, которые не желают, чтобы их беспокоили; они — законченный продукт церкви; невежды, обожающие свою семью. Люди этого типа выросли в свои вековые традиции, поражены ими, как болезнью, и считают, что жить нужно и можно только так и не иначе. Римлянин — это гротескный большой ребенок, который не может обходиться без постоянных шлепков папы.

На основании своего опыта отношений с жителями Рима я, пожалуй, могу сказать, что не жду от римлянина ничего полезного даже в сугубо личном плане. Если попытаться смешать различные слои римлян в одну живую плазму, то, думаю мне, из нее можно вылепить такую тяжелую, неуклюжую фигуру — мрачную, тусклую, навевающую пессимистические, свинцово-тяжелые мысли. Мне представляется ее сонный, отрешенный, неодобрительный взгляд из-под опущенных век; она лишена любопытства, вернее, веры в то, что любопытство для чего-то вообще нужно. Так может выглядеть сама дряхлость: человек уже все съел, переварил и сам в свою очередь переварен и превратился в экскременты — весь опыт исчерпан, остается лишь вернуться в землю, превратиться в навоз. Эта особая атмосфера возникает еще и из-за того, что в римском отце, в римской матери всегда сидит нянька: от них пахнет писюшками, твоими писюшками, которыми ты обмочил их в младенчестве. Надо сказать, что вообще-то римлянин к детям относится без

сюсюканья. «До чего же милая мордашка,— говорит он,— ну, прямо задница».

Отсюда и атмосфера кипящего на плите супа, атмосфера, поощряемая церковью — единственной виновницей появления на свет этой разновидности итальянца, обреченного на хронический инфантилизм. Впрочем, такое состояние в Риме считается даже завидным. И действительно, в любом другом городе солдат, например,— это солдат. А в Риме — нет. В Риме солдат называют «pori fii de mamma» (Бедные маменькины детки). Так они и остаются вечными маменькиными сынками, «маменька» же в данном случае — либо мадонна, либо церковь.

Я часто спрашиваю себя, почему я сделал фильм о Риме? Что меня на это вдохновило? Дело в том, что я плохой путешественник. Правда, время от времени я придумываю фильмы, для которых обязательно нужно путешествовать. Американское телевидение, например, хотело послать меня в Тибет, в Индию, в Бразилию, чтобы я мог там снять какие-то потрясающие репортажи о разных религиях, о мире магии... Предложение было заманчивым, и я сразу же ответил на него согласием, хотя заранее знал, что с места так и не сдвинусь. Мои любимые маршруты не выходят за пределы треугольника Рим — Остия — Витербо. Мне здесь хорошо; и потому я мог бы ответить: за фильм я взялся потому, что живу в Риме и он мне нравится. Но кроме этой непосредственной причины есть еще и причина косвенная. Вскоре после появления на свет «Сладкой жизни» в моду вошли итальянские фильмы о всяких экзотических путешествиях. «Зеленая магия», например, и прочие. Тогда я утверждал (отчасти из любви к спорам, отчасти потому, что я действительно так думал), что, если хочешь увидеть что-нибудь необычное, чудесное, неожиданное, не обязательно пускаться в путешествие. Даже то, что близко, и прежде всего то, что близко, может повернуться к тебе своими неизведанными сторонами. Скажу больше: именно у себя дома, среди друзей, можно вдруг сделать какое-то неожиданное открытие, с испугом обнаружить какие-то загадочные трещины, изломы. Вот тогда-то я и задумал показать Рим таким, каким мог бы увидеть его иностранец,— городом совсем близким и в то же время далеким, как незнакомая планета. Из этого первоначального замысла как-то почти незаметно для меня самого с течением времени и сложилась основа фильма.

А теперь, когда картина окончена, я сам не знаю, соответствует ли она моим первоначальным замыслам. Правда, не знаю. Я не умею давать оценку собственным картинам, видеть их глазами зрителя. Больше того, я никогда на них не хожу. Когда

фильм готов, он перестает для меня существовать: я свое дело сделал, пусть теперь сам себя показывает, старается понравиться зрителю.

Ходить проверять, по-моему, неприлично. И вообще, мне кажется, я бы его даже не узнал — там, в кинозале, в неестественной для меня обстановке, в толпе, в сигаретном дыму, в атмосфере ожидания, обычно подогреваемой тем, что публика уже слышала о картине и что рассчитывает увидеть... Нет, на свои фильмы я не хожу. Итак, никакой критической операции я проделать не в состоянии, ибо фильм начинает ускользать у меня из рук еще в процессе съемок. Ведь это не какой-то определенный фильм, а множество фильмов, снимаемых кусочек за кусочком.

Что касается «Рима», то многие связанные с ним замыслы так и остались неосуществленными. Мы намеревались, например, снять ночную сценку на кольцевой автостраде, футбольный матч «Рома» — «Лацио» и болельщика, который проиграл пари и должен искупаться в фонтане на площади Героев... Были у нас эпизоды о римских женщинах; о западном ветре — «понентино» — и облаках... Они тоже не вошли в картину. А главное, в нее не вошел эпизод, посвященный кладбищу Верано. У смерти в Риме всегда какой-то домашний, свойский облик. Иногда римляне говорят: «Пойду навещу папу». Или: «Надо провести дядю», а потом выясняется, что они намерены сходить на кладбище. И здесь нашли свое отражение особенности римского характера — чиновничьего, бюрократического; даже на том свете можно заручиться рекомендацией — в раю всегда отыщется какой-нибудь свояк, который сможет замолвить за тебя словечко. Все это лишает смерть ореола мучительной тоски, тревожных ожиданий. Достаточно сказать, что римляне запросто называют ее «костлявой кумой». Она для них «кума», — иными словами, тоже вроде бы родня. Есть и другие любопытные выражения, например: «Он отправился под кипарисы» или «удобряет землю под горох». В этом «горохе» — отголоски все той же излюбленной темы «насчет поесть». Даже здесь, на кладбище, Рим остается одной большой квартирой, по которой можно расхаживать в пижаме, шаркая шлепанцами. Но этот эпизод так и не был снят. Хотя думаю, что в фильме Рим все равно похож на огромное кладбище, — на кладбище, где жизнь бьет ключом. А с другой стороны, разве мог я втиснуть туда все? Да, в картину не попало многое... Триста шестьдесят четыре дня в году ты можешь оставаться совершенно равнодушным к Риму как к городу, жить в нем, не замечая его, или, что еще хуже, выносить его с трудом. Но вот однажды ты сидишь, предаваясь унынию, в застрявшем у светофора такси, и вдруг хорошо знакомая улица предстает перед

тобой в каком-то новом свете, новом цвете: такой ты ее никогда еще не видел. Случается, легкий ветерок заставляет тебя поднять глаза, и ты неожиданно открываешь для себя где-то там, высоко-высоко, карнизы и балконы, вырисовывающиеся на фоне неба такой синевы, что даже дух захватывает. А бывает, что разлитые в воздухе звуки, почти музыкальное эхо, чудесным образом начинают вибрировать вокруг тебя в каком-то обширном пропыленном неуютном пространстве, и вот уже, словно по волшебству, у тебя с ним возникает глубокий контакт, появляется чувство умиротворенности, снимающее всякое напряжение; как в Африке, где неподвижность и покой всего окружающего не навевают сон, а, наоборот, придают ясность мысли, хладнокровие; это похоже на некое новое ощущение времени, себя самого, жизни и ее конца; и нет больше ни горя, ни тревог.

Когда Рим делает тебя жертвой своих древних чар, все плохое, что ты мог бы сказать о нем, куда-то улетучивается, и ты знаешь только одно: жить в Риме — счастье.

К сожалению, эта магическая особенность города в моем фильме отсутствует: съемки и так очень затянулись, меня торопили. Да и как я мог выразить это непередаваемое очарование? Сначала я собирался разбросать по фильму, словно случайно попавшие в тот или иной эпизод, неподвижные кадры, обладающие гипнотической силой диапозитивов: живописные виды Рима, переулочки с огромными фонтанами, пустынные проспекты, мрачные, изрезанные гигантскими тенями дворцы; сверкающие руины, словно след какой-то катастрофы; изображения, запечатленные в светящемся мареве дня или в истоме сиреневых сумерек; немые изображения, неопределенные, загадочные, томящие душу своей жестокой красотой.

Раньше, закончив какой-нибудь фильм, я чувствовал, что тема его истощена, исчерпана моей работой, обескровлена. После съемок «Ночей Кабирии» мне казалось странным, что Археологический бульвар остался на месте, что его не демонтировали, как декорацию в павильоне. А вот с этим фильмом все не так: у меня какое-то странное ощущение, будто к главной теме я даже не подступился. Она не только не исчерпана, но еще не затронута. Я, как обычно, готовился к съемкам с воодушевлением, всматривался в город, заглядывал в самые сокровенные его уголки, но после окончания фильма все эти места, эти люди, эти дворцы, эти грандиозные декорации, которыми, казалось, я завладел полностью, были по-прежнему девственно чистыми, нетронутыми.

Короче говоря, Рим остался непорочным, совершенно чужим моему фильму — фильму о нем. Мне хочется сделать новую

картину, рассказать другие истории о Риме.

Я давно собирался снять фильм о своем городе, то есть о городе, где я родился. Мне могут возразить, что ничем другим я, в сущности, и не занимался. Возможно, так оно и есть. Но все равно мне казалось, что я переполнен, перенасыщен до тошноты всякими персонажами, ситуациями, приметами, воспоминаниями — и подлинными и вымышленными, — которые так или иначе связаны с моим городом; и вот, чтобы освободиться от них окончательно, мне было необходимо пристроить их в какой-то фильм. Впрочем, они сами только того и ждали. Должен признаться, что с некоторых пор я почему-то работаю как человек, съезжающий с квартиры и по этому случаю распродающий мебель, выбрасывающий все ненужное; кто знает, для чего я освобождаю место, что именно собираюсь обживать вновь? Под знаком такой вот поспешной «расчистки места» я уже сделал «Рим», сделал, поддавшись невротическому желанию полностью исчерпать свои отношения с городом, нейтрализовать не дававшие мне покоя первые эмоции и первые воспоминания. Так было и с «Клоунами»; в один прекрасный момент я сказал: пора кончать с цирком и со всеми историями, которые я о нем придумал.

Я и вправду не могу объяснить, с чего вдруг во мне просыпается неистовая тяга к ликвидации имущества, к предпасхальной уборке, к распродаже. В общем, «Амаркорд» должен был стать окончательным прощанием с Римини, со всем этим пришедшим в упадок, но таким еще притягательным риминским балаганом, со школьными товарищами, учителями, летним и зимним «Гранд-отелем», с прибытием короля, снегом, падающим на море, с Кларком Гейблом и губастой Джоан Кроуфорд, с совершавшим заплывы у берегов Риччоне Муссолини (вокруг него, разрезая воду, словно акульки плавники, кружили спортсмены из фашистской милиции). Но хватит перебирать обрывки воспоминаний — это может длиться до бесконечности. «Амаркорд» прежде всего должен был стать прощанием с целым куском моей жизни — с неизлечимым отрочеством, которое рискует затянуться навсегда; я и до сих пор не знаю, как с ним быть — то ли сохранять при себе до самого конца, то ли попытаться как-то пристроить его в архив. Давайте взглянем правде в лицо: что это, в самом деле, за нравственный рубеж — стать «взрослым»? И если допустить, что взрослыми вообще

можно когда-нибудь стать, то что делают люди, ставшие ими? Вы когда-нибудь встречали «взрослых» людей? Я — нет. Может, настоящие взрослые избегают встреч с такими, как я.

Но вернемся к моему городку, к этому неистребимому

исходному пункту, к этому теплему и даже не очень чистому гнезду, к нерасторжимо связанным между собой первопричине и финалу. Да, рождению фильма способствовало и мое стремление попытаться разделить, разорвать эти два соединенных какой-то «кровосмесительной» связью понятия.

Однажды во время беседы с Ренцо Ренци, приехавшим навестить меня в Манциану, где я отдыхал после болезни, и предложить мне написать предисловие к книге о Римини, идея снять картину о моем городке приобрела более четкие формы. Сразу же явилось и название — этакое романьольское полуругательство: написанное в одно слово, оно как бы утрачивало свою непристойность, приобретало какой-то экзотический оттенок и могло сойти за скороговорку, заклинание, за что-то из «Тысячи и одной ночи»: «Ошадламадона». Привлекало меня еще одно словечко, покороче: «Нтеблиг!» Его обычно произносил мой дед — отец моего отца — по любому поводу, с каким бы делом к нему ни приходили, о чем бы ни просили высказаться. С этим словом дед обращался к мужчинам и женщинам, к дождю, ветру, кредиторам, годилось оно ему на случай похорон и крестин и, похоже, всегда было к месту и всякий раз приобретало нужный смысл. В конце концов, самому деду дали кличку «Нтеблиг!».

Я разыскал Тонино Гуэрру и сказал ему, что хотел бы снять такой фильм. Тонино родом из Сантарканджело — одного из самых бедных кварталов Римини, — так что ему тоже было о чем порассказать. Его и моих персонажей роднят безумие, наивность и невежество, которые свойственны всем детям, предоставленным самим себе, — бунтующим и покорным, гордым и смешным, дерзким и кротким.

Вот так складывался образ итальянской провинции — любой провинции — времен фашизма. Да, фашизм в «Амаркорде» рассматривается не со стороны, не сквозь призму идеологии и не в исторической перспективе; я не склонен к вынесению отстраненных суждений, стерильных диагнозов; исчерпывающие и всеобъемлющие определения мне всегда кажутся несколько абстрактными, бездушными, даже отдающими неврастением, когда их предлагают те, кто сам пережил фашизм. Ведь фашизм не мог не оказать на них своего влияния, поскольку он проникал и внедрялся в жизнь, накладывая свой отпечаток на самые интимные ее сферы и стороны.

И мне было приятно узнать из некоторых критических выступлений, что нечасто у нас фашизм показывают так правдиво, как это сделал я в своем фильме. Тем более что мне порой доводилось испытывать смутное чувство настороженности

по отношению к так называемым политическим фильмам. Я не понимал, например, почему какой-нибудь фильм с политическим содержанием должен априори считаться хорошим. Мне, человеку совершенно неспособному снимать, такого рода политические кинокартины, эта безапелляционная, жесткая формула как бы связывала руки. Политика — я имею в виду такое политизированное видение жизни, когда проблемы действительности ставятся и истолковываются лишь применительно к неким общим целям, по-моему, в чем-то ограничивает художника. Все, что побуждает пренебречь отдельной личностью и ее сугубо индивидуальной судьбой, заслонить, деформировать ее, утопив в таких отвлеченных, схематических формулах, как «категории», «классы», «массы», меня, должен признаться, инстинктивно отпугивает; мое искреннее желание их понять, усвоить, вникнуть в их суть наталкивается на какую-то непреодолимую преграду во мне самом. Впрочем, похоже, что пустые разглагольствования, в которые, как правило, выливается у нас обсуждение проблем общества, только для того и нужны, чтобы отуплять людей, делать их инертными, обрекать на безысходную изоляцию. Порой моя отстраненность от такой вот политической проблематики приносит мне не ощущение неловкости и неудобства, а даже какое-то утешение, чувство защищенности, наводит на мысль, что мне еще повезло; и это бывает со мной почти ежедневно, когда я вижу, какую свистопляску поднимают вокруг итальянской политики газеты, радио, телевидение. Да как же тут узнать, что действительно происходит в стране, если на тебя обрушивают лавину самых ничтожных деталей, самых незначительных фактов, самых невразумительных и голословных утверждений, пичкают тебя этой бесконечной жвачкой — тяжеловесной, многословной, смехотворно многозначительной, то и дело обнаруживающей не столько усердие авторов, сколько их раболепие перед кем-то? Как тут не заподозрить, что даже человеку, искренне желающему быть в курсе проблем и тенденций, определяющих политическое развитие, просто не дают возможности по-настоящему разобраться, каково же истинное положение вещей, и, следовательно, отказывают в самой скромной возможности как-то повлиять на него? А может, подаваемая таким образом политическая информация — тоже политика, политический прием?

Вообще, я считаю, что человек должен стараться делать то, что он умеет делать, а еще важнее — научиться вовремя распознавать, что же именно он умеет. Всеобщие идеи, чувство баррикады, революционный порыв на какое-то время могут даже

захватить меня, но потом я вдруг начинаю чувствовать себя опустошенным, выбитым из колеи, перестаю что-либо понимать. И тогда я отхожу, возвращаюсь к тому, что более близко мне по духу: здесь я могу показать при случае и какую-нибудь революцию. Из неудавшихся. Следовало бы всегда помнить о пределах своих возможностей; у каждого из нас есть свой потолок, свои границы. За всем сразу, по-видимому, не угнаться. Наверное, для меня, да и для моего дела больше пользы, когда я работаю в той области, где, думается, могу сказать что-то свое и где для этого у меня, должно быть, найдутся необходимые средства и орудия.

Однако если под политикой подразумевать возможность жить среди людей, работать в обществе индивидов, где каждый и уважает себя и понимает, что его личная свобода кончается там, где начинается свобода других, тогда, пожалуй, мои фильмы тоже политические, поскольку именно об этом они и говорят. Пусть лишь показывая мир, в котором все это отсутствует. Я считаю, что все мои фильмы разоблачают предрассудки, риторику, схематизм, несостоятельность распространенных у нас норм воспитания и мира, им порожденного. Что можно еще сделать? Мне кажется, что честный разговор о необходимости проявить себя в служении какому-то делу, разговор о преданности ему, о доброй воле, об общих целях, к сожалению, пока еще крайне опасен. Слушая тех, кто призывает ко всему этому, мы немедленно впадаем в инфантилизм; и тут возникает опасность — притом смертельная — расслабиться, довериться этим разговорам, и сразу же находится кто-то, готовый воспользоваться этим нашим состоянием и заставить нас пережить все сначала — с повторением тех же ошибок, тех же сомнений, тех же жестокостей. Быть может, разоблачение лжи, выявление всего приблизительного или фальшивого и борьба с ним — вот пока единственное (хотя и не очень надежное) средство спасения, имеющееся у нашей несостоятельной истории.

В провинциальной Италии «Амаркорда» все мы (начиная с автора) можем узнать себя по невежеству, в котором мы погрязли. Великое невежество, великая неразбериха. Я вовсе не собираюсь приуменьшать роль экономических и социальных причин, породивших фашизм, а хочу сказать, что меня в данном случае больше интересует, что значит быть фашистами в психологическом, эмоциональном плане, это своего рода торможение, задержка на фазе отрочества.

По-моему, такая задержка, такое подавление естественных процессов развития индивида не могли не привести к взрыву каких-то темных компенсаторных механизмов. Вот почему, когда

этапы подлинного возмужания подменяются некоей эволюцией, в основе которой — обман и предательство, фашизм (вернее, какие-то его аспекты) может даже показаться альтернативой разочарованию, таким робким, неорганизованным бунтом. Фашизм и отрочество в какой-то мере продолжают оставаться нашими неизбежными историческими отметинами. Отрочество — в жизни индивидов; фашизм — в жизни нации. Я говорю о нашем стремлении вечно оставаться детьми, перекладывать собственную ответственность на других, жить с приятным ощущением, что кто-то думает за тебя — когда мама, когда папа, а когда и синдик или дуче; а еще есть и епископ, и мадонна, и телевидение. В крайнем случае мы готовы даже террористам или любой другой подрывной силе приписывать смутную жажду возмездия, искупления ошибок, яростный протест, как и обычно — притом весьма рискованно — принимая симптомы болезни за средство ее лечения.

Я хотел назвать фильм «Да здравствует Италия!», но была опасность, что вложенный в него снобистский и слишком откровенный сарказм может быть неправильно истолкован и перенесен на сам фильм. Какое-то время мне казалось заманчивым еще одно название — «Городок», как понятие, отражающее средневековую замкнутость, провинциальную жизнь: городок как символ изоляции, разобщенности, тоски, отрешенности, распада, смерти.

Мне казалось, я сумел разглядеть извечные предпосылки к фашизму именно в провинциализме, в неумении людей понять свои конкретные, реальные проблемы, в нежелании углублять — из-за лени, предрассудков, самомнения и соображений личного удобства — свои связи и отношения с жизнью. В том, как они кичатся своим невежеством, как стремятся утвердить себя или свою группу не с помощью силы, которую дают знания, способности, опыт, уважение к культуре, а посредством всяких уловок, хитрости, хвастовства, демонстрации не подлинных, а фальшивых добродетелей. Пропаганда секса — это ведь тоже фашизм. Секс должен быть эмоцией; в противном случае он рискует превратиться в браваду, в нечто нелепое и бесполезное, в мерзость, которую вынуждены сносить женщины, — сносить пассивно, безропотно. Невозможно сражаться с фашизмом, не отождествляя его с тем, что есть глупого, подлого, трусливого в нас самих. Эти наши недостатки не имеют политической принадлежности; если мы стыдимся их, хотим с ними покончить, недостаточно сказать: я состою в рядах такой-то антифашистской партии. Ведь они — часть нас самих, и было время, когда «фашизм» придавал ей и голос, и вес, и влияние.

Как еще я мог назвать такой вот фильм? Однажды, когда я сидел в ресторане и марал салфетку своими рисуночками, в памяти вдруг всплыло слово «Амаркорд»; ну вот, сказал я себе, теперь фильм сразу станут отождествлять с романьольским «я вспоминаю», хотя мне меньше всего хотелось бы, чтобы он мог быть прочитан в автобиографическом ключе. «Амаркорд» — странное словечко, этакий *carillon* (Перезвон колокольчиков (франц.)), причуда фонетики, кабалистический звук, а может (почему бы и нет?), название аперитива. Что угодно, только не раздражающая ассоциация с «*je me souviens*» (я вспоминаю). Слово, которое благодаря своей необычности могло бы стать синтезом, отправной точкой, чуть ли не звуковым отражением какого-то особого способа чувствовать и мыслить — двойственного, спорного, противоречивого; сосуществования двух противоположностей, слияния двух крайностей — таких, как безразличие и ностальгия, холодная рассудочность и сочувствие, отречение и присоединение, нежность и ирония, раздражение и глубокое страдание. Мне казалось, что фильм, который я хотел снять, должен означать именно это — необходимость оторваться от чего-то, что было твоим, с чем ты родился и жил, что обуславливало твоё поведение, от чего ты болел и мучился, в чем все так тревожно, так опасно перепутано; это — прошлое, которое не должно нас больше отравлять, и потому его необходимо освободить от сохранившихся до сих пор теней, путаницы, старых обязательств; прошлое, которое нужно запечатлеть как самое верное свидетельство о нас самих, о нашей истории; прошлое, которое следует как-то усвоить, чтобы более сознательной была наша жизнь в настоящем. Эта убогая школа, где царили невежество и рукоприкладство, эта глупая и тяжкая обязанность участвовать в религиозных процессиях, фашистских парадах, ходить вместе со всеми в церковь, в кино, на сборы, где мы пели гимны и издавали непристойные звуки; это дремотное одиночество, заполненное грезами, навеваемыми американскими фильмами, и иступленной мастурбацией. Это инертное и вялое ожидание какого-то решающего, чудесного, славного исхода, которого, казалось, мы безусловно заслуживаем хотя бы потому, что мы — итальянцы и у нас есть синее небо, папа римский, Данте Алигьери... разве все это лишь история, лишь вчерашний день — только оглянись: вот он, за плечами? Мне кажется, мы еще не вышли из своего вчерашнего дня, еще не перешагнули через его тень.

Фильм — комедийный, в нем смешные персонажи и комические ситуации, но кое-кого из зрителей он еще и растрогал: по-видимому, проснулась тоска по ушедшей

молодости, по всему, что тогда принадлежало нам, по нежности, чувству локтя, солидарности, по утраченному миру, в котором людям, наверное, приятно узнавать самих себя. Конечно же, это вызывает у нас вздохи умиления. Но мне все-таки кажется, что в микрокосме, который я изобразил в «Амаркорде», было и нечто отталкивающее, что в его извилинах застоялся этакий тлетворный душок, сохранилась атмосфера нездорового возбуждения, чем-то напоминающая сумасшедший дом: она-то и должна была вернуть нам способность тревожиться, заставить нас задуматься, устыдиться.

А может, этой неловкости, этого неудобства, отвращения к такому вот образу нашего существования нам испытывать вовсе не хочется? Может, нам кажется, что мы в них не нуждаемся, что вообще мы совсем не такие или уже изменились и что фашизм был всего лишь историческим феноменом, таким отрезком в нашей жизни — замедленным сном, от которого мы чудесным образом пробудились? Эти вечные передержки в оценке самих себя — один из наших основных отличительных признаков; мы всегда уклоняемся от самокритики, от объективности в оценках, неизменно отводим глаза в сторону, не желая более сознательно подходить к действительности, вникать в нее, и еще даже гордимся такой позицией. И сами не замечаем, как все это оборачивается для нас биологической покорностью силе власти, догме, установленным свыше ценностям. А поскольку они тоже темны, «светонепроницаемы» и не допускают никакого критического взгляда со стороны, мы оказываемся по-детски благоразумными и почтительными и вечно позволяем втягивать себя в опасные и унижительные авантюры. Возможно, эти рассуждения несколько поверхностны и сумбурны и даже чуть-чуть нелояльны в своей приблизительности: но несомненно, что перед нами все та же извечная тема, требующая рассмотрения и прояснения.

Почему вы хотите узнать, какой фильм я собираюсь делать?

О фильмах вообще не следовало бы рассказывать!

Прежде всего потому, что по самой своей природе фильм не поддается описанию словами,— это все равно что пытаться рассказать картину или передать словесно партитуру музыкального произведения. А еще потому, что, распространяясь о фильме, можно оказаться в плену назойливых гипотез, которые привязывают его к определенным образам, схемам, чертам, неизбежно все упрощая, вульгаризируя. И тут ты рискуешь не узнать свой собственный фильм или — еще того хуже — забыть, что он твой.

Как-то я прочитал популярное эссе Ноймана о творческих

способностях человека, а вернее — о «творческих типах». Вы позволите мне вкратце, в общих чертах передать его смысл? Так вот, в нем говорится примерно следующее: что собой представляет творческая личность, что она такое? Творческой можно считать такую личность, которая стоит на грани между утешительными, удобными для нас канонами сознательной культуры и бессознательным — первозданной магмой, мраком, ночью, морской пучиной. Эта особенность, такое вот промежуточное состояние, и делает человека творческой личностью. Он живет, утверждается, существует в этой пограничной полосе, чтобы осуществлять некую трансформацию — символ жизни, причем ставка здесь сама его жизнь, его душевное здоровье.

Прошу прощения за неточность терминологии — память может меня подвести, кроме того, я, признаться, вообще склонен к преувеличениям; каюсь, люблю крайности, не умею придерживаться середины, и потому вся эта история в моем изложении выглядит, возможно, чересчур драматизированной, окрашена этакими сполохами романтизма, отдает серным духом демонологии, в общем, как-то перекликается с девятнадцатым веком; все это, конечно же, чуждо прозрачной глубине аналитической мысли немецкого ученого. Однако мне доставляет удовольствие, мне льстит сама мысль, что и режиссерская деятельность может развиваться на такой вот неизведанной и беспокойной пограничной полосе, испытывать зависимость от всяких радикальных и опасных альтернатив. Позвольте мне сделать еще одно скромное замечание по поводу теории Ноймана: по-моему, творческая личность, как правило, не может отдавать себе отчета в том, что она выполняет роль соединительного шва между бессознательным и сознанием; самое большее — ей может быть понятно, каким образом она пытается их сблизить.

Что до меня, то я, например, весьма редко могу достаточно ясно представить себе механизмы, с помощью которых осуществляется этот деликатнейший и сложнейший переход; в своей работе я не умею руководствоваться критическим взглядом со стороны, как это свойственно иным моим коллегам, которым удается расшифровывать свои фильмы сразу же после, а иногда даже в процессе съемки. Завидую им! У меня так не выходит. Наверное, потому, что в психологии моих отношений с кино есть этакий заговорщический оттенок: они складываются из подозрительности и взаимного неуважения. Фильм я делаю как бы мимоходом, он для меня — болезнь, которой нужно переболеть. Я смотрю на него с нетерпением, сердито, как на

какое-то несчастье, от которого надо поскорее избавиться, и тешу себя иллюзией, что здоровье вернется ко мне в тот момент, когда я освобожусь, уйду от фильма. И все же я сохраняю в себе способность заболеть вновь, правда, по-иному, когда, избавившись наконец от одного фильма, отдав его в чужие руки, сам стремлюсь заразиться другим фильмом, с которым придут и необходимость опять освободиться, опять выздоравливать, и ощущение нового, еще более сомнительного сговора с самим собой. Это как сон. Сон — тоже ведь проявление нашего болезненного состояния, для него, как и для болезни, характерно желание выздороветь. Каждый фильм для меня — это действительно нечто очень похожее на сон, приятный, но нежеланный, сомнительный, но требующий огласки; постыдный, когда его объяснят, и притягательный до тех пор, пока он остается загадкой.

Что такое фильм в самом начале? Какое-то предощущение, гипотеза рассказа, тени идей, неясные чувства. Тем не менее даже при этом первом, почти неосязаемом контакте фильм как будто уже существует сам по себе, законченный, жизнеспособный, цельный. Искушение оставить его таким, в этом безупречном состоянии, велико необычайно: может быть, все стало бы тогда проще и даже правильней, как знать. Так нет же, амбиция, сознание необходимости, тоска, призвание, контракт и всякие дополнения к нему вынуждают тебя приниматься за дело. И тут начинается церемониал, ритуальные танцы. Все эти обычные для кинематографического Рима ситуации: предварительные обсуждения, переговоры с адвокатами и прокатчиками, выезд на места, тосты, отсрочки, телефонные звонки из-за океана в четыре утра. Все повторяется с убийственной пунктуальностью. Точно в назначенный срок прибывают американцы, останавливаются в «Гранд-отеле», и ты отправляешься беседовать с ними. Они разгуливают по комнатам в одних трусах, дымя своими здоровенными сигарами,— вялые, неискренние (заинтересованы они твоим фильмом или нет — не поймешь), любезные и подозрительные; во время беседы они звонят в Токио или в Стокгольм, а то вдруг предлагают перенести съемки твоего фильма на Бора-Бора, и все пьют, и все поднимают тосты... Завтра они намерены посетить папу римского, побывать у Карли, а потом отправятся в ресторан «Чезарина»; кстати, почему бы тебе не позвонить туда заранее?

А фильм все больше обнаруживает свой характер — характер хитрой и коварной сводни. Однако же он приносит тебе деньги, и это как-то утешает. За подписанием контракта следует чек. Прекрасно! Но вот наступает третья фаза: сценарий. Это момент,

когда фильм и приближается и отдаляется. Сценарий — как детектив: попробуй догадайся, каким будет или может быть фильм. Предпринимаются попытки установить, как можно конкретизировать замысел. Появляются— просто так, из ничего — первые зрительные образы, противоречивые, сумбурные, нахально четкие; связи между ними пока не видно. Потом они улетучиваются: сценарий нужно написать, во всяком случае, он должен быть выдержан в литературном ключе, а литературный ключ совсем иной, он несопоставим с кинематографическим.

Прежде чем стать режиссером, я потрудился над множеством сценариев. От этой работы я часто впадал в меланхолию, а порой она просто бесила меня. Слова, литературная форма, диалог — штука соблазнительная, но они заслоняют то четко ограниченное пространство, ту обязательную пластическую образность, без которой нет фильма. Я боюсь сценария. Неизбежного до омерзения. Для работы мне нужно установить с моими сотрудниками отношения сообщничества, какие связывают обычно школьных товарищей (общие воспоминания, общие вкусы, знакомые шутки, дух бунтарства, пренебрежительно-насмешливое отношение к делу, за которое нужно приняться). Все это направлено против фильма. С какими бы сценаристами я ни работал — с Пинелли, Флайяно, Дзаппони, Ронди, Тонино Гуэррой,— мне всегда, к счастью, удавалось создать эту атмосферу лицейского братства. Когда я уже представляю себе, каким может получиться новый фильм, я завожу с ними разговор, вроде бы мне нужно поделиться, рассказать им о чем-то таком, что складывается из моих смутных догадок, из того, что мне привиделось во сне или произошло в действительности с человеком, которого я знаю и на месте которого мог бы оказаться я сам. С этого момента мы пытаемся упорядочить наши встречи, иными словами, стараемся видаться как можно реже, а если встречаемся, то делаем все, чтобы не было ощущения напряженной работы. Говорим о чем угодно, только не о фильме. В крайнем случае обходимся лишь намеками — как бы заклиная, задабривая его, чтобы он вел себя смирно и не доставлял слишком много хлопот. Это похоже на отношение школьников к своим урокам. Когда сюжет начинает вырисовываться более четко, мы вообще перестаем встречаться и делим работу между собой: каждый берется написать несколько эпизодов. На этом этапе литературной работы нет никакой необходимости ратовать за возможно большую свободу творчества, ибо после такого раздела история, которую мы сочиняем, дает каждому из нас возможность принимать любые решения, поддаваться любому соблазну. Сценарий мне нужен

гибкий, еще не заостеневший, но в то же время очень точный там, где для меня уже все ясно.

На этом, третьем, этапе фильм ведет себя так, словно мы, его таским за волосы: он брыкается. Нужно его как-то утихомирить. Иногда я иду на явный обман и начинаю растягивать литературную часть, иногда оставляю незаполненными целые страницы. Слова порождают новые образы, уводят в сторону от цели, к которой стремится кинематографическое воображение. Тут нужно все прекратить. Вовремя остановиться. В этот момент я начинаю понимать, что одного сценария недостаточно и дальнейшая литературная работа бессмысленна. Тогда я открываю бюро, начинаю сзывать народ, пропускаю перед собой сотни людей, сотни лиц. Произвожу своего рода обряд жертвоприношения, способствующий созданию необходимой атмосферы. Для меня это самый приятный этап,— этап, на котором фильм открыт для любой возможности и готов пойти навстречу любой неожиданности. Он может сделаться совершенно непохожим на тот, каким сам уже собирался стать. Теперь нужно отыскать лица, типажи, которыми ему придется жить. Пока он пребывает в своего рода лимбе, в стадии мучительной нерешительности. А мое бюро между тем превращается в этакую приемную полицейского управления: ассистенты звонят в Лондон, Нью-Йорк, ведут расследование, по самым запутанным следам отыскивают нужных людей, беспрестанно перерывают фотоархив, что-то уточняют. Выясняется, что один из кандидатов на какую-то роль скрылся в Латинской Америке, другой переменял пол, а третий из милого двенадцатилетнего мальчика превратился в поросшего густой шерстью потеющего новобранца.

Мне хотелось бы пересмотреть все лица, какие только есть на свете: вечно я недоволен, а если какое-то лицо меня и устраивает, все равно хочется снова и снова сравнивать его с другими, вообще со всеми возможными лицами. Это уже смахивает на невроз. В сценарии я могу сделать пометку, что мне нужен человек с «язвительной» улыбкой. Отвергая то одного, то другого кандидата на роль, я вдруг начинаю понимать, что улыбка здесь должна быть вовсе не «язвительной», а «вялой». И нахожу такую «вялую» улыбку, которая сможет ранить сильнее любой «язвительной». Факт тот, что, пока мы отыскивали среди множества незнакомых людей нужные лица, фигуры, жесты, фильм начал жить, чего раньше о нем сказать еще было нельзя. Сейчас у него самая прекрасная пора — он живет вспышками, отдельными кусками. И мне кажутся соблазнительными все эти озарения, все эти куски и сотни самых разных, порой совершенно противоположных

решений, рождающихся в процессе работы над однимединственным персонажем.

Я уж не говорю о том, что в этих временных маленьких бюро, где происходит отбор актеров (пиво, спиртное, сигаретный дым, обычные в таких местах суeta и беспорядок), в этих бюро свершается самый настоящий ритуал жертвоприношения чему-то такому, что было сначала просто расплывчатой, размытой туманностью, а теперь постепенно обретает зримые и четкие очертания. Вот я сижу в бюро, открывается дверь, и входит какой-нибудь старичок, или потаскушка, или некий тип, желающий продать мне часы, или графиня, или какой-то толстяк. Просматриваю сотню типажей, чтобы два из них использовать в фильме, но подмечаю все: детали одежды, диалект, усы, нервные тики, манеру держаться. Вот, например, кто-то рад до смерти, что я велел его сфотографировать, а меня, признаться, заинтересовали только его очки.

Я вообще никогда не останавливаю свой выбор на том или ином исполнителе лишь потому, что меня привлекли его профессиональные достоинства, его игра; точно так же меня никогда всерьез не пугает неопытность неактера. Я ищу выразительные, характерные лица, говорящие о себе все с момента появления на экране.

Больше того, с помощью грима и костюма я сам стараюсь подчеркнуть все, что способствует раскрытию психологии персонажа. При отборе исполнителей я не придерживаюсь какой-то определенной системы. Выбор зависит от лица, которое я вижу, и от того, что можно угадать за внешностью людей, как правило, мне незнакомых, людей, которых я вижу впервые. Если я с самого начала допускаю ошибку, скажем, приписываю той или иной физиономии значение, которого в ней нет, то, как правило, вовремя спохватываюсь и после съемки первых же кадров меняю исполнителя. Я не заставляю актера влезать в чужую шкуру, а предпочитаю выявлять в нем то, на что он способен сам. В большинстве случаев я об этом им не говорю, чтобы избежать всяких осложнений, неловкости, обид; хотя актерам, снимающимся в моем фильме, я всегда мог бы посоветовать: будьте самими собой и ни о чем не беспокойтесь. Это всегда дает хороший результат. У каждого из нас свое лицо и другого быть не может: все лица всегда «правильные» — жизнь не ошибается.

Я с трудом выношу актеров, которые размышляют над ролью, являются ко мне со своими идеями, заучивают текст наизусть. Иногда я даже пытаюсь объяснить им почему: а что если мне придет в голову изменить реплики? Придумать новый эпизод? Захочется вдруг сделать совсем иной фильм? Вообще заняться

каким-нибудь другим делом?

В своей работе с актерами я обычно ограничиваюсь рядом указаний, как бы вытекающих из наблюдения над нашей совместной жизнью. В этом смысле весьма важный для меня «ресурс» — наблюдение за актером, когда он работает, или звонит по телефону, или обсуждает за обеденным столом диету, «продлевающую жизнь», или возраст какого-нибудь коллеги; изливает душу, говорит о политике или участвует в нескончаемом споре об очередной встрече между футбольными командами «Рома» и «Лацио». Вот тут я вижу актера таким, какой он мне нужен. Я довольно часто произношу одну и ту же фразу: «Делай так, как в тот раз, когда ты...» И это «в тот раз» может относиться даже к его ссоре с официантом в ресторане. Актеру, который должен крикнуть любовнице или сыну: «Убирайся вон из этого дома!» — я могу посоветовать: «Произнеси свою реплику так, как ты тогда сказал официанту: «Этот рис у вас недоваренный!» Больше того, я могу велеть актеру сказать именно эти слова: «Этот рис у вас недоваренный!» — вместо фразы «Убирайся вон из этого дома!» Неважно: при озвучивании все сделают как надо.

Некоторые актеры сначала обижаются, потом привыкают. Начинают понимать, что не стоит проявлять чрезмерное рвение, репетировать дома перед зеркалом. Отношения с актером складываются, конечно, по-разному: тут целый клубок отношений, множество нитей, которые нельзя выпускать из рук. В этом-то и притягательность кино: оно учит тебя узнавать людей, понимать их, добиваться, чтобы они поняли тебя, преодолевать психологические и языковые барьеры, всякие комплексы, тщеславие.

Должен добавить еще: именно во время отбора исполнителей эпизодических ролей я, случалось, находил актера на роль героя. Статисты — просто незаменимые мои помощники в работе над фильмом, некоторые из них снимаются у меня постоянно: Кьодо, например, или Багино, Неболини, Черпеллони, Капитани... Вот и сегодня утром в дверях моего бюро показался Кастрикелла: хотел продать мне какую-то майку. Кастрикелла — один из множества статистов, присутствующих во всех моих фильмах, из тех, что состарились у меня на глазах; мне приятно неизменно встречаться с ними в начале каждого моего нового рискованного предприятия, видеть эти послушные физиономии, позволяющие мне выразить свои мысли: они так по-родственному передают мои тики, мои причуды, мое кокетничанье, что в конце концов я начинаю узнавать в них себя: теперь они символ какой-то части меня самого уже не только в картине, но и вне ее. Мне достаточно

знать, что они есть, что они существуют.

В моей профессии да при моем характере чувство нежной дружбы, симпатии, признательности и солидарности, связывающие меня со статистом, чье присутствие так необременительно, так ненавязчиво,— штука очень важная. Это мой любимый человеческий материал — надежный, нетребовательный, смирный, поразительно чуткий к любому повороту моей фантазии (то цветное пятно, то силуэт; то принц, то нищий; то министр, то попрошайка). Иногда я даже вникаю в их дела и, если могу и считаю возможным, помогаю им, но не как благотворитель или филантроп. Скорее всего, мое отношение к ним можно сравнить с эгоистичной влюбленностью кукольника в своих кукол.

Но вот наступает момент, когда поиски актеров — как бы хотелось, чтобы они длились бесконечно,— прерываются появлением неумолимого графика съемок. Там, в верхах, все уже распланировали и решили с удручающим опережением событий: оно просто убивает фантазию. Дело происходит, допустим, в феврале, а этот ярко разрисованный лист картона извещает, что 7 мая ты будешь снимать эпизод «Риминский порт» в павильоне № 5. Выхода нет: я должен быть там. И, несмотря на все мое нежелание расставаться со своими сомнениями, неясностями, с этой моей страстью все время что-то изменять, что-то придумывать, я просто не смогу не явиться в павильон № 5 в указанный день.

Так что приходится бегать из павильона в павильон, следить за установкой декораций. Смотреть, как равнодушные рабочие возьмется с тем, что ты нафантазировал. Постепенно все начинает утрачивать свою приблизительность...

Это стремление фильма превратиться в нечто определенное и укладываемое в установленные сроки лишает меня всякой веры в него. Да и он перестает доверять мне, человеку, который так эти сроки ненавидит.

И вот я вынужден идти на конфликт с продюсером, чтобы отстоять хоть что-нибудь, принадлежащее только мне, а не ему. Фильм между тем превратился уже в некое финансовое предприятие, в которое продюсер вцепился мертвой хваткой; к тому же фильм сам покорно позволяет овладеть собой таким вот насильственным образом. Но я-то ведь знаю, как он рождался, в результате каких противоречий, яростных стычек, компромиссов, уступок и капитуляций он появился на свет, и продолжаю подонкихотски отстаивать его право на какую-то недосказанность, на размытые контуры, на соблазны и допущения, которые им управляли: отстаивать его жизненно важное право быть по-

прежнему гибким и переменчивым. У меня своя алгебра; но продюсер, а вместе с ним и фильм либо ее не приемлют, либо всячески ей сопротивляются. Отсюда обида, желание бежать, избавиться от этой болезни.

Но вот наступает день, которого ты ждал со страхом и с надеждой на освобождение,— день, когда ты должен войти в павильон. Первый кадр. Первый удар хлопушки. Почти всегда две первые недели ужасны, я живу это время с ощущением горечи самоуничтожения, в состоянии какой-то самоубийственной эйфории и уверенности, что теперь наконец разрешится затянувшееся недоразумение, из-за которого меня считали (бывало ведь и такое) не совсем уж никудышным кинематографистом. Наконец-то придет освобождение!

Но в одно прекрасное утро фильм вдруг обнаруживает какие-то симпатичные тебе черты. Съёмочная площадка начинает казаться более уютной, домашней, а твоя работа, да и сама картина делаются покладистее, спокойнее, похоже, что им с тобой хорошо, что они тебе доверяют. С этого момента фильм становится тебе другом, теперь уже не ты его, а он тебя режиссирует. Его алгебра вновь совпадает с твоей: он уже тоже старается шаг за шагом себя придумывать. Перенесение фантазии (если идти от слова «fantasma» — «призрак», «привидение», то есть нечто абсолютно точное, но пребывающее в совершенно ином, недоступном, неосязаемом измерении) в пластические, объёмные, физические формы— операция весьма деликатная. Ведь главное очарование этих фантазий — как раз в их неопределённости. Придать им определённую — значит неизбежно лишить их прелести сновидения, покровы таинственности. Нужно стараться во что бы то ни стало сохранить это очарование, ибо успех всего предприятия, доказательство его жизнеспособности, самобытности, поэтичности зависит именно от того, сумеешь ли ты сохранить в получившемся изображении как можно больше невысказанного, прозрачного, размытого, колеблющегося, неопределённого, что было в пригрезившейся тебе (фантастической) картине. Цвета уже не те, о которых ты мечтал, а значит, и перспектива, рождённая твоим воображением, стала всего лишь конкретной перспективой декорации. Персонаж — вот он, перед тобой, со своей внешностью, с этими волосками и порами, с этим своим голосом — уже утратил обаяние типа, чудесным образом подаренного тебе твоим безудержным воображением. К тому же во время съёмки рядом с тобой кипит жизнь всей труппы, заявляют о себе твои личные симпатии или антипатии, скука, раздражение, усталость. Жизнь труппы — это долгое совместное путешествие сотни людей: чего только не

происходит вокруг каждого кадра. И кадр все это в себя вбирает и все это потом возвращает.

Несомненно, что если, с одной стороны, здесь что-то обедняется, то с другой — происходит и какое-то обогащение; в этой новой жизни возникает нечто законченное, конкретное, устойчивое, то есть сам фильм, такой, каким его увидят другие люди. Потому-то я и не люблю смотреть отснятый материал. Бывает, что я действительно упираюсь и не иду в просмотрный зал. Во время работы над «Сатириконом» я туда почти совсем не ходил. Наконец, после трех месяцев съемок, меня буквально силой притащили в зал: в срочном порядке требовалось демонтировать лабиринт, чтобы поставить на этом месте новые декорации, и оператору и администрации нужно было, чтобы я проверил, нет ли на негативе какого-нибудь дефекта. «8 1/2» я снимал, так и не взглянув на то, что у меня получилось: тогда как раз проводилась четырехмесячная забастовка персонала всех лабораторий, где проявляют и печатают пленку. Риццоли хотел приостановить работу над фильмом, да и директор картины Фракасси отказывался продолжать съемки. Мне пришлось настаивать, кричать, добиваться, чтобы работа не прекращалась. Ведь это были просто идеальные условия: у меня такое ощущение, что, просматривая ежедневно отснятый материал, ты видишь совсем другой фильм, то есть фильм, который ты делаешь, а он никогда не бывает таким, каким ты его задумал. И возникает опасность, что фильм задуманный в результате постоянного сопоставления его с фильмом снимаемым изменится, раскиснет, может вообще исчезнуть. Так оно и будет, но уже в самом конце съемок, когда на последнем просмотре ты признаешь ту картину, какая получилась и оказалась единственно возможной. А другой, прежний фильм, который ты намеревался сделать, сыграет, таким образом, важную роль стимулятора, помощника, и теперь, перед лицом действительности, запечатленной на пленке, ты о нем даже не вспоминаешь, он как-то стусевывается и уходит от тебя навсегда.

Но вот работа над картиной окончена. Для меня она кончается за несколько дней до завершения съемок. Однажды вдруг замечаешь, что тебе совершенно безразлична вся эта ярмарка чудес, именуемая съемочной площадкой. Заходишь в павильон, который все это время был твоим, а там уже другая съемочная группа, монтируются новые декорации. Ты воспринимаешь это как насилие, как наглое вторжение «вандалов».

Завершающий этап съемок выглядит, таким образом, как разор, как ломка. Но вслед за этим все вроде бы начинается

сначала—наступает первый этап работы за монтажным столом. Отношения с фильмом приобретают приватный, интимный характер: я должен остаться с ним наедине. С фильмом да еще с монтажером.

На съемочной площадке я люблю работать в сутолоке; мне не нужны ни особые условия для того, чтобы сосредоточиться, ни солдафонские порядки, ни испуганное молчание окружающих. Хорошо, когда кругом люди и можно попаясничать в свое удовольствие. А вот в монтажной присутствия людей я не выношу. Монтажная— это операционная, а оперируемый, то есть фильм, требует уважительного к себе отношения, для него эта интимная обстановка — питательная среда.

Наконец наступает время личного просмотра. «Он» сходит с экранчика монтажного стола (у него уже появились какие-то симпатичные мне черты) и заполняет собой экран нормального формата. Теперь уже все изображения — и те, что сумел отстоять он, и те, что навязал ему я,— принадлежат только ему. Пока изображения идут под рабочую фонограмму. Здесь, в этих обрывках звуков,— вся жизнь съемочной площадки: крики, проклятия, смех или тишина, которой ты добивался с таким трудом. Но и в прогоне без фонограммы, когда актеры, словно рыбы в аквариуме, безмолвно открывают и закрывают рот, есть своя прелесть. И вот это — твой фильм? Ты его еще узнаешь? Есть в нем что-то нахальное и в то же время родное. Пока нас с ним еще связывает остаток пуповины, и именно мне предстоит разорвать ее окончательно.

С этого момента я начинаю отдаляться от фильма, избегать с ним встреч, мне уже не доставляет радости смотреть ему прямо в лицо. Плазма, из которой я хотел его высвободить, уже расколдована, и мой интерес к фильму быстро угасает.

Я заканчиваю его, конечно же заканчиваю. Но становлюсь все придирчивее, чтобы легче было от него оторваться. И нет больше между нами (для меня фильм бесповоротно стал неодушевленным предметом, тогда как для других он, пожалуй, только сейчас и начинает жить) прежней капризной дружбы, прежнего непростого чувства солидарности.

На всех последующих фазах фильм искажается еще больше. Сколько бы ты его ни смотрел, он всякий раз представляется тебе иным: то юным, празднично-веселым, то кряхтящим от недугов и старости, то быстрым, легким, порывистым, а то хромающим, медлительным, каким-то паралитиком... Но среди всех этих противоречивых, многотрудных или даже тревожных моментов есть один самый желанный — настоящий праздник души: создание музыкальной фонограммы, запись музыки, Нино Рота!

С Нино я могу просиживать целые дни, слушать, как он импровизирует за роялем, пытаюсь ухватить мелодию, отшлифовать какую-то музыкальную фразу так, чтобы она наиболее полно отвечала чувствам, настроениям, которые я хочу выразить в том или ином эпизоде. Когда же я не работаю, то предпочитаю музыку не слушать, она слишком сильно на меня действует, завладевает мною целиком; и я защищаюсь, отвергая ее, убегая от нее, как иные воры убегают от слишком соблазнительной добычи. Не знаю, может, и здесь сказывается все то же влияние католической морали, но факт остается фактом: музыка навевает на меня меланхолию, будит во мне угрызения совести; бесплодная, как и все угрызения совести, она звучит словно некий предостерегающий глас и терзает тебя, рассказывая, напоминая о некоем мире гармонии и совершенства, из которого ты изгнан, выдворен. Музыка жестока, она переполняет тебя тоской и сожалениями, а смолкнув, уходит неизвестно куда, ты понимаешь только, что ее не догнать, и от этого становится грустно. Но ведь у меня есть Нино Рота, мы с ним друзья, он меня любит, и в сознании этого я черпаю для себя радость — несколько корыстную радость человека, утешающегося мыслью, что в метафизическом царстве звуков, царстве добровольно принимаемых законов, у него есть влиятельный родственник, который может за него похлопотать, замолвить словечко.

Теперь фильм действительно готов. И я покидаю его с чувством раздражения. Ни одного своего фильма я не смотрел в обычном кинотеатре: мне всегда бывает как-то неловко, словно я оказался в положении человека, не желающего видеть, как его друг делает что-то такое, с чем сам он не согласен.

Я не в состоянии отличить один свой фильм от другого. Мне вообще кажется, что я всегда делаю один и тот же фильм. Изображения, только изображения... Я снимаю их, используя тот же самый материал, разве что время от времени меняю угол зрения.

Главное в моих картинах вовсе не воспоминания. Утверждать, будто мои фильмы автобиографичны,— значит походя все перечеркнуть, ограничиться слишком поверхностными оценками. Ведь я почти все себе выдумал— и детство, и черты характера, и ностальгию, и сновидения, и воспоминания,— выдумал, чтобы было о чем рассказывать.

От анекдота, от автобиографии в моих картинах нет ничего. Одно я знаю: меня тянет рассказывать. Рассказывать — вот, по моему, единственная игра, в которую стоит играть.

Для меня, для моей фантазии, для моей натуры такая игра необходима. Играя в нее, я чувствую себя свободным и не

испытываю никакой неловкости. В этом смысле мне повезло: у меня в руках такая игрушка, как кино. Вот только начать бы мне им заниматься в 1920 году, да было бы мне лет двадцать в ту эпоху пионеров, когда все еще только предстояло сделать, изобрести... Но я начал работать, когда кинематограф стал чуть ли не древней окаменелостью, когда у него были и своя история, и разные школы, и давно начался процесс его интеллектуализации, и уже предпринимались попытки выработать его законы, его стилистику и семантику, его структурные схемы. А ведь в самом начале кино носило характер ярмарочного представления, балагана, и для меня оно всегда остается немножко таким, чем-то средним между дружеским пикником, цирковым аттракционом, путешествием в неведомое. Любой фильм для меня — кусок моей жизни, я не делаю различия между жизнью и работой; работа — это форма, образ жизни.

Темный павильон — когда все огни погашены — притягивает меня к себе чем-то смутным, непонятным мне самому. Ставить собственными руками кулису, гримировать актера, выбирать ему костюм, развивать его вкус, добиваться от него какой-то отдачи — вот что захватывает меня целиком, поглощает всю мою энергию.

В Чинечитта я не только место занимаю — я там живу. Мой опыт, мои поездки, дружеские связи, отношения с разными людьми начинаются и кончаются в павильонах Чинечитта. Все, что за оградой Чинечитта,— это уже дополнение (пусть и незаменимое), этакий огромный чудесный склад, на который нужно делать набеги, который нужно грабить, чтобы жадно, без усталости перетаскивать добычу все туда же, в Чинечитта. Не знаю, что это — счастье или кабала, но таков уж мой образ жизни. Я убежден, что кино не терпит случайности. Да, существует, конечно, кинематографическая эстетика, основанная на теории самой откровенной случайности. Общеизвестно, что кино пользуется невежеством зрителя. Если объединить усилия опытного оператора, опытного художника-постановщика, опытного актера, то, конечно, что-нибудь да получится. Но это уже не кино, а какая-то швейная мастерская: здесь все будет решать случайность. Есть тип авторов кинематографа, спекулирующих на ней; и чем смиреннее и непритязательнее такой автор, тем милостивее к нему эта самая швейная мастерская, эта случайность, эти объединенные усилия.

Я же убежденный сторонник совершенно иного метода работы. Со смутной и расплывчатой туманностью, какой бывает фильм, сложившийся пока только в твоём воображении, нужно обращаться очень строго. Ремесло человека, берущегося

материализовать тени, формы, перспективу, свет, предполагает строгость и в то же время гибкость. Ты должен быть непреклонным, неумолимым, но и терпимым, готовым отнестись к чьему-то сопротивлению, несогласию (и возможно, даже ошибкам) с чувством обостренной ответственности. Непредвиденное не обязательно чревато одними трудностями, нередко оно тебе и помогает; и вообще все, что происходит — начиная с момента, когда у тебя зародилась идея какого-то фильма, во время подготовки к съемкам и в ходе самих съемок или монтажа,— все это на пользу фильму. Нет таких вероятностей, обстоятельств, деталей, которые можно считать совершенно ненужными фильму. Для фильма пригодится все. И еще мне хочется сказать: идеальных условий для создания картины не бывает, вернее, условия всегда идеальны, потому что именно они в конечном счете позволяют тебе делать ее такой, какая она получается; внезапная болезнь актера и необходимость искать ему замену, изворотливость и упрямство продюсера, какое-то недоразумение, заставившее приостановить работу,— все это не помехи, а те самые элементы, из которых постепенно и складывается твоя картина. То, что есть, обязательно вытеснит, заменит то, что могло или должно было быть. Всякие неожиданности не только разнообразят путешествие, они и есть само путешествие. Совершенно необходимо сохранять внутреннюю готовность к любым переменам. Делать фильм — это вовсе не значит упорно стараться привести реальную действительность в соответствие с заранее сложившимися идеями; делать фильм — значит уметь также признавать, принимать и использовать те положительные перемены, которые претерпевают твои первоначальные идеи под воздействием непрерывного параллельного развития событий. Да, необходима абсолютная верность тому, что ты намереваешься снять, но нужно также принимать во внимание все, что заявляет о себе по ходу дела, ибо нередко это не что иное, как секрета задуманного, того, что ты и хотел сделать. В сущности, нужно мириться с фактом, что, если тебе и пришлось отказаться от многого и не удалось сохранить столь необходимой твоему воображению атмосферы недоговоренности, этаким разреженности, сделанное тобой все равно хорошо, хотя бы уже потому, что оно сделано. В жизни ведь тоже так. Было бы по-детски наивно жить в уверенности, что ты надежно защищен от всяких случайностей. Еще и поэтому, закончив какой-нибудь фильм, я не хочу его больше видеть.

Что хорошего в этом сомнительном ритуале, во всех этих вопросах и ответах, кроме возможности провести полчаса в

обществе приятного и симпатичного тебе человека? Давать, приличия ради, интервью всем, обо всем, по всякому поводу превращается у нас в одну из самых назойливых форм проявления системы информации— системы, которая приобрела просто фантастический размах; в любое время дня и ночи газеты, радио, телевидение преследуют нас, забивают нам голову поступающими отовсюду разнообразнейшими сообщениями. Это целая лавина сведений и фактов, и мы уже не в состоянии ни удержать их в памяти, ни усвоить, ни преобразовать в какой-либо «жизненный опыт», ни обогатить ими свои знания. Все перекрывает один сплошной шизофренический поток слов, изображений, шумов; гигантский фетиш, окончательно извращая и запутывая подлинные факты, которые следовало довести до нашего сведения, лишает нас всякой возможности сознательного вмешательства, отчуждает нас, изначально пресекает любую попытку что-то изменить. Одно неисчерпаемое, бесконечное зрелище — жестокое, затмевающее разум, все захлестывающее; в общем — пустое место, вакуум, полное перечеркивание всего. Не только из соображений психической гигиены, а ради спасения разума было бы, пожалуй, хорошо, если бы время от времени и с каждым разом все дольше телевидение не работало, радио молчало, газеты не выходили; тогда у каждого вновь появилась бы возможность по-настоящему заняться самим собой, своей собственной личностью, хотя бы только для того, чтобы как-то привести ее в порядок, возродить из осколков и обломков. По логике вещей, нам следовало бы отказаться от этого интервью, но вы такая милая, что я просто не могу обмануть ваших надежд.

Итак, вы спрашиваете, что я думаю о критиках, вернее, каковы, на мой взгляд, отношения между автором фильмов и критикой. Вопрос в высшей степени коварный, и я не знаю даже, как вам на него ответить, поскольку мне кажется, что мое отношение к критической деятельности всегда было неоднозначным, противоречивым, оно сочетало в себе и отчужденность и сочувствие. Однако это не сочувствие к критике как таковой, а просто моя, пожалуй, сугубо индивидуальная восприимчивость к выполняемой ею функции. Я склонен рассматривать свои фильмы как свидетельство обо мне самом. Я считаю, что каждая из рассказанных мною историй принадлежит к какому-то определенному отрезку моей жизни, во всяком случае это попытка его показать. А потому вмешательство критика, его выводы — и плохие и хорошие — всегда кажутся мне какими-то неуместными, нескромными, словно кто-то вдруг вздумал судить обо мне как о человеке, решил разобрать, разложить по полочкам мой жизненный опыт, поставить мне за него отметку; «провалить»

или «поощрить». Я так нераздельно, так полно отождествляю себя со своей работой, что любую критическую акцию по отношению к моим фильмам воспринимаю как бесцеремонное вторжение, грубое вмешательство в мои личные дела. Первой реакцией на рецензию о каком-нибудь моем фильме у меня часто бывает смешанное чувство удовлетворенного тщеславия и тревоги: почему это вдруг они заинтересовались мной, тем, что я сделал? Разве нельзя было на этот раз воздержаться от высказываний? И, став в лицемерную позу обиженной дамы, я тешу себя мыслью, что никогда не позволил бы себе судить или критиковать других людей; нет, сначала я бы попытался их понять. Но это, конечно, дела сугубо личные.

Если же попробовать взглянуть на все более отстранение, я, пожалуй, мог бы сказать, что вообще мне симпатичен критик, который, не сгущая красок, говорит о фильме как о живом существе, как о человеке, без такой высокомерной холодности диагноста, без асептической беспристрастности инженера и, конечно же, без шантажистских, рассчитанных на испуг, приемов полицейского. Когда речь идет о книге, художественном полотне или фильме — при условии, что они стоят того, чтобы о них говорили, — я склонен больше доверять тому, кто, высказываясь о них, оставляет место для личных эмоций, для всяческих допущений. Вот, например, Моравиа занимает позицию, прямо противоположную той, которая импонирует мне; для Моравиа фильм становится объектом идеологического, социологического анализа — анализа чуть поспешного, чуть раздраженного, нередко сознательно упрощенного, но его суждения всегда вытекают из способности писателя пропускать рассматриваемое явление через свои чувства, очищая его своей спокойной мыслью от какой бы то ни было предвзятости.

А мы вечно связаны по рукам и ногам предрассудками, сантиментами, нелепым аффектированным индивидуализмом, вечно пребываем во власти не поддающихся контролю инфантильных, в лучшем случае общепринятых ритуальных эмоций; вечно мы готовы извращать, безобразно размазывать подлинные данные и факты в некую приблизительность, ставшую нашим типично итальянским отличительным признаком... Да-да, именно так: приблизительность—это черта нашей психологии, особенность, которую мы лелеем заботливо и самодовольно, порой даже высокомерно, так, словно приблизительность — наш резерв, некая генетическая заданность, славный геральдический знак, которому все остальные могут только завидовать; по существу, это не что иное, как жалкая попытка выжить (а впрочем, все сказанное тоже приблизительно)... Так о чем это я

говорил? Ах да: в такой стране, как наша, присутствие мысли, стремящейся сохранить свою ясность, привести все в систему, выявляя суть вещей или подсказывая новые точки зрения, более зрелые и независимые гипотезы, мне кажется фактом необходимым и обнадеживающим.

Но разве можно соглашаться с теми критиками, которые в лучшем случае демонстрируют — без всякого на то основания — собственную эрудицию, переписывают целые куски из книг, имеющих в их библиотеке, запутывают нас и запутываются сами в море цитат (по-моему, они к тому же не очень хорошо воспитаны), судят обо всем свысока, тоном людей, свято служащих делу культуры, и тут же дают понять, что только они и есть воплощение ее глагола? Вот почему, думается мне, было бы хорошо, если бы критики смотрели фильмы вместе с публикой. Тогда бы у их деликатной функции была более здоровая, реалистическая и даже конструктивная перспектива, во всяком случае, их выступления меньше зависели бы от низменных чувств и обид, а также от традиций элиты, слишком часто и не без самодовольства считающей себя единственной и безусловной носительницей критической мысли.

Иногда я даже думаю: а не зависит ли поспешность и высокомерность суждений иных критиков от откровенно количественных факторов и не носит ли их деятельность, таким образом, характера прямо-таки математической операции? Давайте-ка попробуем подсчитать: допустим, какой-то критик смотрит в среднем по два фильма в день — это не так уж много, если учесть, что во время нелепых фестивальных *tour de force* (демонстрация силы (франц.) им приходится просматривать и по десятку фильмов ежедневно. Итак, два фильма в день. Значит, в год—730. Каждый фильм — это обычно 2700 метров пленки. Умножаем на 730 и получаем головокружительную цифру: 1 971 000 метров. Предположим, что средняя продолжительность активной деятельности критика — тридцать лет; выходит, этот человек успевает просмотреть 59 130 000 метров пленки!

Факт, по-моему, совершенно поразительный, из ряда вон выходящий, непостижимый, вызывающий примерно такое же безусловное восхищение, как какой-нибудь фантастический рекорд, установленный факиром, который ухитрился прожить без пищи целый год, или человеком, нырнувшим без маски на двухсотметровую глубину, или астронавтом, парящим в нескольких сантиметрах от лунной поверхности. Шестьдесят миллионов метров изображений! Я спрашиваю себя: неужели у кинокритика такая же клеточная структура, такая же физиология, такая же нервная система, как и у любого другого человека?

Интересно, способен ли кинокритик видеть по ночам сны? Может ли его подсознание выдержать такую мощную и неограниченную конкуренцию? Как ему удастся переварить все это, вынести такой мощный натиск изображений, в большинстве случаев несоотносимый уже ни с чем — ни с жизнью вообще, ни с жизнью отдельного человека, зрителя, потребляющего эти изображения; раскручивающееся перед ним одно сплошное, бесконечное и бессмысленное изображение воспринимается, по-видимому, так же смутно, как какой-нибудь постоянный шум или один и тот же мозолящий глаза цвет. Я считаю, что кинокритика следует наблюдать, изучать, исследовать как какую-то новую разновидность человека, новое, неведомое существо. Вот разве что телевидение всех нас в этом смысле уравнивает, толкает в одном направлении, всем нам готовит одну и ту же участь. Но мне все же хочется как-нибудь произвести свое скромное исследование в этой области. Среди критиков у меня есть несколько настоящих друзей, с некоторыми из них мы знакомы очень давно, вместе начинали: они — писать о кино, а я — давать им кое-какой повод для этого. Мне очень хочется спросить у Туллио, у Дарио, у Джанлуиджи, как они устраиваются с этими шестьюдесятью миллионами метров пленки. И еще: почему они до сих пор смотрят фильмы всё с таким же удовольствием, радостью и охотой, а у меня желания делать их становится как будто все меньше и меньше?

Простите, я отвлекся. О чем это вы меня только что спросили? Почему я решил делать картину о Казанове?

Принято считать, что фильмы такого типа, как «Казанова», «Сатирикон», «Декамерон» или «Неистовый Роланд», выгодны продюсерам и потому могут играть роль солидной обменной валюты. Ладно, я сниму «Сатирикон», а ты, продюсер, дашь мне потом возможность снять «Масторну», или «Рим», или еще чего-нибудь по моему желанию? В общем, на жаргоне прокатчиков это своего рода «затравка», фильм-приманка, морковка для ослика. По крайней мере так кажется мне; но не исключено, что все как раз наоборот; «Рим» позволил снять «Сатирикон», а «Амаркорд» — «Казанову». Хотя, может статься, это просто многосложная система намерений, доказательств, желаний, принципов, имеющая единственное назначение: позволить мне сделать фильм, который я и должен делать в данный момент.

«Мемуары» я прочитал уже после того, как поставил свою подпись под договорным обязательством, и сразу же появилось какое-то головокружение, какое-то предчувствие: совершена ошибка. Бернардино Дзаппони утешал меня, напоминая, что и с «Сатириконом» была примерно такая же история: сначала я

подписал контракт, а потом уже прочитал Петрония. Все это так, но есть, однако, существенная разница: в тот раз у меня в душе сразу же родился какой-то отзвук, возникло чувство фильма. Теперь же все было по-иному, весь замысел держался лишь на моем упрямстве и на доводившей меня чуть ли не до истерики мысли: хочешь не хочешь, а картину эту снимать все равно придется. И представление о фильме, о том, каким он должен быть, тоже появилось от сознания неизбежности, от отчаяния; оно пришло извне и было совершенно чуждо и книге, и Казанове, и восемнадцатому веку, и всему, что было написано на эту тему.

В изобразительном отношении восемнадцатый век уже обескровлен, обыгран и обсосан со всех сторон. Вернуть ему оригинальность, вдохнуть в него какое-то новое очарование, вообще взглянуть на этот век как-то по-иному — задача (в плане изобразительном) безнадежная. Так что я совсем запутался, почувствовал себя как человек, которого неизвестно за что посадили в тюрьму, втянули в дело, для него совершенно непонятное; я оказался в положении героя «Процесса» Кафки: из-за какого-то пустяка приходит в движение чудовищная машина правосудия, и смертный приговор становится неизбежным. Фильм как наказание, как искупление... Я преодолевал безбрежный бумажный океан «Мемуаров», продираясь сквозь огромное количество бесстрастно перечисляемых фактов, подобранных со статистической скрупулезностью, как для описи — тщательно, педантично, дотошно,— и даже казавшихся не такими уж неправдоподобными. Ничего, кроме уныния, неприязни, раздражения и скуки, они во мне не порождали; я был подавлен и безутешен.

Но именно это чувство неприятия и отвращения и подсказало мне решение фильма. Я задумал показать историю человека, которого никогда не было на свете, приключения «зомби», зловещей марионетки, лишенной собственных мыслей, чувств, убеждений; некоего «итальянца», навсегда заточенного в материнском лоне и там, в этом заточении, придумывающего жизнь, которой он никогда по-настоящему не знал в своем мире, лишенном эмоций, заполненном лишь какими-то пустыми формами, картинками, чередующимися в холодном усыпляющем повторении. Пустые формы, складывающиеся и рассыпающиеся; притягательность аквариума; забытые морских глубин, где все совершенно сплющено, незнакомо, непроницаемо для нормальных человеческих чувств.

Абстрактный и неопределенный по стилю фильм о «не жизни». В нем нет ни персонажей, ни ситуаций, ни предпосылок, ни развития, ни катарсиса; один механический, иступленный и

бессмысленный балет музейных восковых кукол, приводимых в движение электричеством. Казанова — Пиноккио. Я отчаянно ухватился за эту идею «головокружения от пустоты», усмотрев в ней единственно возможную отправную точку для рассказа о Казанове и о его выдуманной жизни. Этот взгляд стеклянных глаз, равнодушно скользящий по действительности и впитывающий в себя ее пустоту. Взгляд без проблеска мысли, без желания как-то истолковать, прочувствовать действительность показался мне символическим: в нем для меня открылся весь драматизм всепоглощающей инертности, с которой люди влачат свою жизнь и в наши дни.

Фильм «Казанова» уже снят и путешествует по белу свету, почти везде вызывая разочарование, замешательство, антипатию и даже возмущение. Один писатель — истый «казановист», знающий о Казанове все, — с чувством горького удовлетворения заявил: «Феллини вознамерился уничтожить Казанову, но ему удалось уничтожить лишь самого себя». Я, разумеется, так не думаю, хотя должен признаться, что из всех моих фильмов именно «Казанова» особенно трудно сходилась со зрителем. Хочу, однако, добавить, что все доводы, оговорки, мнения, претензии, высказывания, свидетельствующие об общем разочаровании, относятся, в сущности, не к фильму как таковому; по-моему, его испытали главным образом те зрители, которые пришли в кино с фильмом, уже сложившимся у них в голове, и с надеждой, что их ожидания оправдаются.

Быть может, именно потому, что «Казанова» стал жертвой чуть ли не всеобщего заблуждения и порой прямо-таки агрессивного неприятия, мне лично он кажется самым лучшим, самым ясным, самым точным моим фильмом. К тому же — совершенным в стилистическом отношении.

Но я не могу доверяться собственным оценкам и вообще стараюсь их никогда не давать, и если я отступил от этого правила, то лишь потому, что меня заботит не столько сам фильм, сколько всякие истории, которые могут еще с ним приключиться.

Как бы там ни было, а фильм уже от меня отошел, остался где-то далеко позади, смешался, слился с другими моими картинками, и Казанова — Сазерленд, с удивленным и испуганным взглядом, со слабой странной улыбкой, с вытянутым лицом, напоминающим мордочку морского конька, Казанова в шерстяных кальсонах и накидке Дракулы, кружащийся в бесконечном танце со своей механической куклой по заледеневшей Венеции, этот неудавшийся Пиноккио, которому не дано стать «добрым, послушным» мальчиком, живет теперь своей

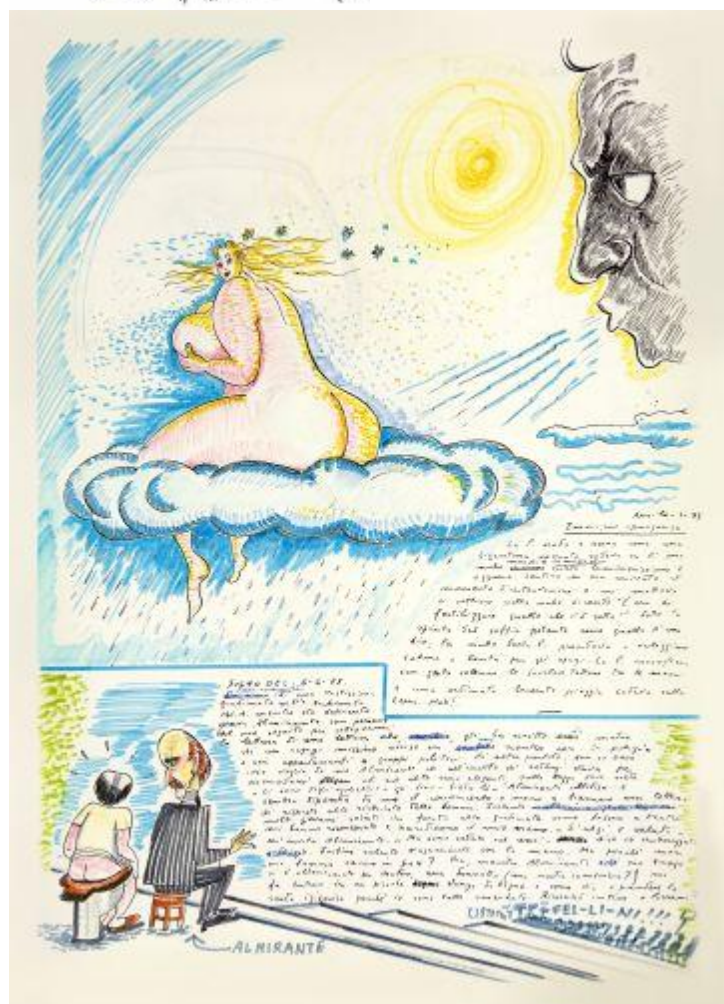
призрачной жизнью вместе с «маменькиными сынками», Дзампано, Белым шейхом, Кабирией и всеми остальными персонажами моих историй.

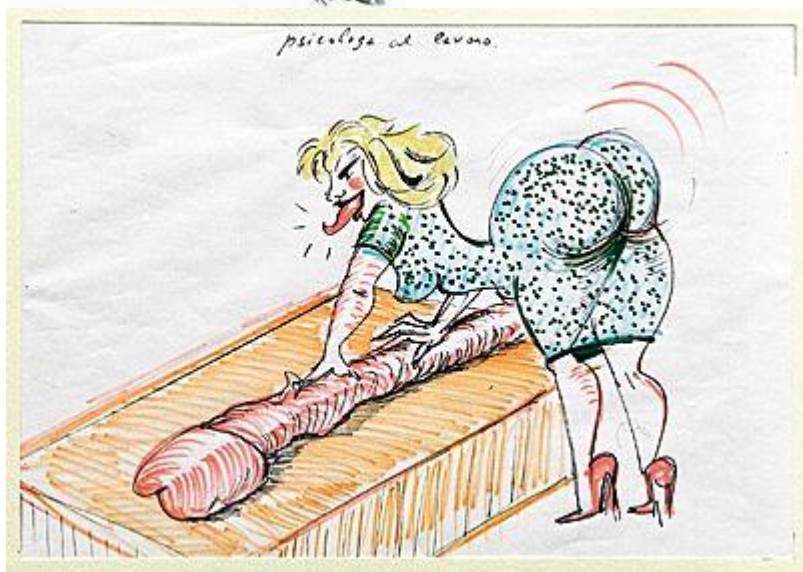
В начале работы над этим фильмом я чувствовал себя человеком неопределенного возраста: не все ли равно, сколько тебе — тридцать один, сорок семь или двадцать восемь. Я пребывал в том застывшем отрезке времени, с которым мы не расстаемся очень долго—от восемнадцати лет до зрелого возраста. Мне приходилось даже на мгновение напрягаться, чтобы вспомнить, сколько же мне лет на самом деле. Но теперь, проведя три года своей жизни в этом длинном туннеле — иначе и не назовешь работу над «Казановой»,— я наконец действительно почувствовал, что мне пятьдесят семь. И это, пожалуй, наводит на вполне определенные мысли. Удалось ли Пиноккио—Казанове избавиться наконец от своих старых привычек к сообщничеству, к удобным компромиссам? Удалось ли ему преодолеть упорное нежелание признавать свою принадлежность к итальянской нации? Выбраться из-под удушливого колпака, отнимающего у человека память о своем происхождении и о характере, который им обусловлен? Что это — начало какого-то нового этапа? Такие вот вопросы, готовность встретиться с чем-то неизведанным, всякие смутные желания часто тревожат меня по окончании работы над очередным фильмом, и опыт подсказывает, что в таких случаях не следует торопиться с оптимистическими прогнозами. Вот послушайте, что со мной приключилось прошлой ночью: я оказался в какой-то деревенской trattoria на покатоj лужайке, в не очень приятной компании коллег — режиссеров и продюсеров, выпускающих шпионские или порнографические фильмы. Правда, сидел я чуть в стороне от их шумного и безалаберного застолья. Но все равно что-то объединяло меня с ними, с их пьяным весельем, болтовней, сплетнями, грубыми шуточками. Хохоча и кривляясь, они старались всячески принизить, оскорбить, опоганить нашу профессию, цинично раскрывая закулисную сторону дела, разные темные махинации, а я, не знаю почему, был с ними заодно, становился их сообщником, соглашался с ними, мерзко хихикая. Тут подходят ко мне трое ребятшек и просят автограф. Я начинаю искать ручку и листок бумаги и вдруг чувствую, как кто-то тянет меня за рукав. Оборачиваюсь и вижу розовощекую девчушку с белокурыми косичками. Со свойственной детям откровенной и несколько даже жестокой непосредственностью она говорит мне: «Что же ты, Феллини, все никак не изменишься?» И при этом, обнаруживая полное равнодушие к собственному вопросу, смотрит своими прекрасными голубыми глазками куда-то мимо

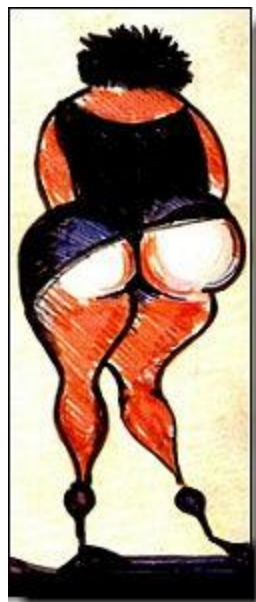
меня. А меня это ничуть не удивило, мне даже казалось, что вопрос этот естествен и уместен, и очень хотелось на него ответить. Я стал искать листок бумаги, чтобы написать на нем мой ответ; ответить же мне хотелось так: «Я попытаюсь». Но листок был весь покрыт пятнами, испещрен именами, надписями, всякими каракулями. На бумажке не было свободного местечка, и я тщетно вертел ее в руках, чтобы отыскать чистый уголок. Я уж совсем было отчаялся, но потом все-таки решил написать свой ответ на крошечной чистой полоске у самого края. Безнадежная затея. С огромным трудом я старался втиснуть туда свои два слова, а в результате всех этих усилий у меня получалась еле заметная закорючка. Никто бы не смог угадать в ней «Я попытаюсь». Даже я сам. Итак, мое письменное обязательство попробовать измениться свелось к крошечной точке, к пылинке, можно сказать, что его и вовсе не существовало.

Должен добавить, что мой сон меня не огорчил, хотя, судя по всему, именно этого следовало ожидать. Наоборот даже: проснувшись и лениво поразмышляв минутку, я вздохнул с большим облегчением и поймал себя на том, что почти удовлетворенно бормочу вслух: «Слава богу. Жаль, конечно, разочаровывать девчушку, зато я теперь точно знаю — ничего тут не поделаешь». Немного погодя я уже что-то напевал.

Рисунки автора







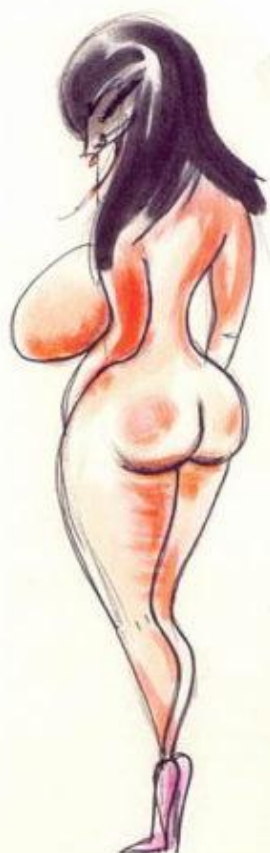


2. Limone con tant. saluti.

Lo 3.10.1910

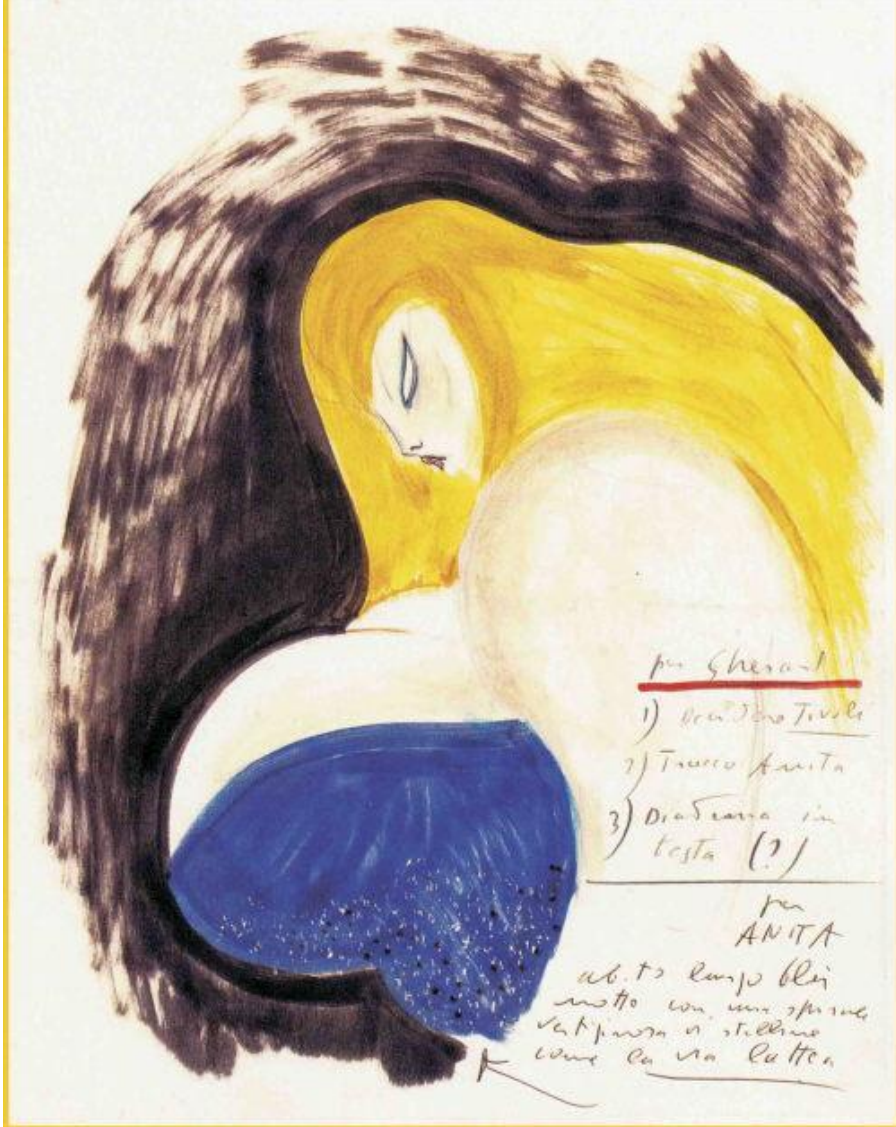


N. 5.10. 16









per Gherard

- 1) Vento Tirolo
- 2) Tirolo Anita
- 3) Diadema in testa (?)

per
ANITA

ab. to lamp blis
motto con una spirale
vampiro di stellas
come la via latte

K



2540